#948

مكتبة

وول ستور

ترجمة: مأمون الزائوي

علم رواية القصص



دراسات أدبية

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

علم رواية القصص



مكتبة
t.me/t_pdf

عنوان الكتـــاب: علم رواية القصص

اســم المؤلـــف: ويل ستور

اســم المترجـم: مأمون الزائدي

المـوضـــــوع: دراسات أدبية

عدد الصفحات: 264 ص

القيـــــــاس: 14.5 × 21.5 سم

الطبعـة الأولى: 500 / 2021 م - 1442 هـ

ISBN: 978-9933-38-252-0

© جميع الحقوق محفوظة لدار نينوى

Copyright ninawa

دار نينوى

للدراسات والنشر والتوزيع

سورية . دمشق . ص ب 4650

تلفاكس: 2314511 11 963+

هاتـــف: 2326985 11 963+

E-mail: info@ninawa.org
ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع


Ayman ghazaly

العمليات الفنية:

التنضيد والتدقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى

ويل ستور

علم رواية القصص

مكتبة | سُر مَن قرأ

#948

ترجمة: مأمون الزائدي



Will Storr
The Science of Storytelling

2019



ويل ستور

صحافي وروائي حاز جوائز عدة، وقد ظهرت أعماله في الجارديان وصنداي تايمز ونيويوركر ونيويورك تايمز. بين كتبه: **صورة سيلفي، كيف أصبح الغرب مهووساً بنفسه**، وكتاب: **غير قابل للإقناع، مغامرات مع أعداء العلم.**

تعد دورات الكتابة الخاصة به بين أكثر العروض المطلوبة في Guardian Masterclasses وأكاديمية Faber. يعيش في كينت، إنجلترا.

إهداء

.... إلى ابني البِكر باركر

"آه، لكن يجب أن يتجاوز الإنسان متناول قبضته، وإلا فما الغرض من وجود السماء؟"

روبرت براوننغ
(١٨١٢ - ١٨٨٩)

المحتويات

مكتبة
t.me/t_pdf

المقدمة

نعرف كيف سينتهي كل هذا. سنموت، وكذلك كل من نحب. ثم ستخبو الحرارة، ويتوقف الكون عن التغير والتبدل، ستموت النجوم، ولن يبقى أي شيء سوى الفراغ المتجمد غير المتناهي. الحياة البشرية، بكل ما فيها من ضجيج وعصبية، ستصبح بلا معنى مدى الأزل.

إنما، هذا لا يعكس كيف نعيش حياتنا؛ فالبشر يحوزون ملكية فريدة في نوعها بمعرفة أن وجودنا لا معنى له في الأساس، لكننا نواصل العيش كما لو كنا نجهل ذلك. نشق طريقنا بسعادة غامرة، نحو دقائق وساعات وأيام حياتنا، مع حقيقة وجود الخواء حائماً فوقنا. أما مواجهة الأمر مباشرة، والاستجابة بالانحدار العقلاني تماماً في هوة اليأس، فيشخّص بأنه خلل في الصحة العقلية، ويصنف بأنه خطأ إلى حد ما.

علاج الرعب هو القصة. فأدمغتنا تصرف انتباهنا عن هذه الحقيقة الرهيبة عن طريق ملء حياتنا بأهداف مفعمة بالأمل، وتشجيعنا على السعي إلى تحقيقها. ما نريده، وما نشقى ونسعد في نضالنا للحصول عليه، هو قصتنا جميعاً. فهي تعطي لوجودنا وهم المعنى، وتبعد نظرنا عن الفزع. وببساطة، لا توجد طريقة لفهم العالم البشري من دون قصص. إنها تملأ صحفنا ومحاكمنا القانونية وساحاتنا الرياضية وغرف مناقشاتنا الحكومية وملاعبنا المدرسية وألعاب الكمبيوتر وكلمات أغانينا وأفكارنا الخاصة ومحادثاتنا العامة وأحلامنا في اليقظة والنوم. القصص في كل مكان. القصص هي نحن.

إنها القصة ما يجعلنا بشراً. تشير الأبحاث الحديثة إلى أن اللغة تطورت بشكل أساسي لتبادل "المعلومات الاجتماعية"[1] عندما كنا نعيش في قبائل العصر الحجري. وبعبارة أخرى، كنا نثرثر. كنا نحكي حكايات عما هو صحيح وخطأ أخلاقياً فيما يرتكبه الآخرون، وكنا نعاقب السلوك السيئ، ونكافئ السلوك الصائب، ومن ثمّ نحافظ على تعاون الجميع والقبيلة. كانت القصص عن كون الناس بطوليين أو أشراراً، وكانت عواطف الفرح والغضب التي يثيرونها، حاسمة لبقاء الإنسان، وكنا لا نستطيع مقاومة الاستمتاع بها.

يعتقد بعض الباحثين أن الأجداد قاموا بدور حيوي في مثل تلك القبائل[2]: فقد حكى العجائز أنواعاً مختلفة من القصص[3] - عن أسلافنا الأبطال، والأسئلة المثيرة، والأرواح والسحر -التي ساعدت الأطفال في الطواف، في عوالمهم المادية والروحية والأخلاقية. ومن هذه القصص ظهرت الحضارة الإنسانية المعقدة. ولما بدأنا في الزراعة وتربية الماشية، واستقرت قبائلنا واندمجت ببطء في البلدان، شكلت حكايات الأجداد حول النار الأديان العظيمة التي تمكنت من جمع أعداد كبيرة من البشر معاً. ولا يزال باقياً حتى اليوم، تعريف الدول الحديثة بشكل أساسي من خلال القصص التي نرويها عن ذواتنا الجماعية: انتصاراتنا وهزائمنا؛ أبطالنا وأعدائنا، قيمنا المميزة وطرائق وجودنا، وكلها مشفرة في الحكايات التي نحكيها ونستمتع بها.

نحن نعايش حياتنا اليومية في شكل قصة. يخلق لنا الدماغ عالماً كي نعيش فيه ونملأه بالحلفاء والأعداء. ويحيل فوضى وكآبة الواقع إلى حكاية

بسيطة مفعمة بالأمل، وفي المركز يضع نجمته - ذاتي الرائعة الثمينة - التي تحدد سلسلة من الأهداف التي تصبح حبكات حيواتنا. القصة هي ما يفعله الدماغ. إنه "معالج قصة"، كما يكتب عالم النفس البروفيسور جوناثان هايدت"[4]، وليس معالجاً منطقياً". تنبثق القصة من عقول البشر بشكل طبيعي كما ينبعث النفس من شفاه الإنسان. وليس عليك أن تكون عبقرياً لإتقانها، فأنت تفعل ذلك فعلاً. أن تصبح أفضل في رواية القصص ليس سوى مسألة النظر إلى الداخل، في العقل نفسه، وأن تتساءل كيف يفعل ذلك.

لهذا الكتاب أصل غير مألوف لأنه مبني على دورة في سرد القصص، التي تعتمد بدورها على الأبحاث التي أجريتها في العديد من الكتب. بدأ اهتمامي بعلوم رواية القصص منذ نحو عقد من الزمن لما كنت أعمل على كتابي الثاني "**الهراطقة**"، الذي كان تحرياً في علم نفس الاعتقاد. أردت أن أعرف كيف ينتهي الأمر بالأشخاص الأذكياء إلى تصديق الأشياء المجنونة. الجواب الذي وجدته هو أنه إذا كنا أصحاء نفسياً، فإن أذهاننا تجعلنا نشعر كما لو كنا الأبطال الأخلاقيين في قلب حبكات حيواتنا التي تتكشف من حولنا. وإن أياً من "الحقائق" التي قد تظهر في أثناء ذلك، تميل لأن تكون تابعة لهذه القصة. وإذا كانت هذه "الحقائق" تداعب تصورنا البطولي عن أنفسنا، فمن المحتمل أن نقبلها بمصداقية، بغض النظر عن مدى ذكائنا. أما إذا لم تفعل ذلك، فإن عقولنا تميل إلى إيجاد طريقة ماكرة لرفضها. كان **الهراطقة** بمنزلة مقدمة لفكرة الدماغ بصفته حكواتياً. ولم يغيّر فقط الطريقة التي أنظر بها إلى نفسي، بل غيّر الطريقة التي أرى وفقها العالم.

كما أنه غيّر الطريقة التي أفكر بها في كتاباتي. تصادف في أثناء بحثي في الهراطقة أني كنت أعمل على روايتي الأولى. وبعد أن كافحت مع كتابة القصة لسنوات، شمرت عن ساعدي أخيراً واشتريت مجموعة مختارة من الكتب الإرشادية التقليدية عن "الكيفية". ومن خلال قراءتها، لاحظت شيئاً غريباً. كانت بعض الأشياء التي كان يقولها أصحاب نظريات القصة حول السرد متشابهة بشكل لافت مع ما أخبرني به علماء النفس وعلماء الأعصاب الذين كنت أجري معهم مقابلات عن الدماغ والعقل. بدأ رواة القصص والعلماء من أماكن مختلفة تماماً، وانتهى بهم المطاف إلى اكتشاف الأشياء نفسها.

وبينما كنت أواصل أبحاثي للكتب اللاحقة، واصلت إنشاء تلك الروابط. بدأت أتساءل عما إذا كان من الممكن دمج الحقلين معاً، ومن ثم تحسين طريقتي في رواية القصص. أدى ذلك، في النهاية، إلى بدء دورة علمية خاصة بالكُتاب، التي انتهت إلى نجاح غير متوقع. كنت ألتقي بانتظام مع عدد كبير من المؤلفين الأذكياء والصحافيين وكتاب السيناريو، الذين دفعوني إلى تعميق تحرياتي. وسرعان ما أدركت أن لدي ما يكفي من الأشياء كي أملأ كتاباً موجزاً.

آمل أن يكون ما سيأتي لاحقاً مهماً لمن يشعر بالفضول بشأن علم الحالة الإنسانية، حتى إن لم يكن مهتماً بشكل عملي بسرد القصص. وكذلك أيضاً لرواة القصص. التحدي الذي يواجهه أي واحد منا هو الاستيلاء على انتباه أدمغة الآخرين والحفاظ عليه. أنا مقتنع بأننا يمكن أن نصبح أفضل في ما نفعله من خلال معرفة بعض الشيء عن كيفية عمله.

هذا النهج يتناقض مع المحاولات التقليدية لفك ترميز القصة. يشمل ذلك عادةً العلماء الذين يقارنون القصص الناجحة أو الأساطير التقليدية من جميع أنحاء العالم ويحددون ما تشترك فيه. من مثل هذه التقنيات تأتي الحبكات المحددة مسبقاً، التي تضع الأحداث السردية في تسلسل متتابع، مثل الوصفة. أكثر هؤلاء تأثيراً هو بلا شك جوزيف كامبل "الأسطورة الأحادية"(*)، الذي، في شكله الكامل، يحتوي على (١٧) جزءاً يتتبع مراحل رحلة الأبطال من "نداء المغامرة" الأولى وما بعده.

كانت مثل هذه الحبكات ناجحة بشكل كبير. ولقد اجتذبت حشوداً بالملايين، وجلبت الدولارات بالمليارات. ولقد أدت إلى ثورة صناعية في نسيج المحادثة، كانت واضحة بشكل خاص في السينما وفي الأعمال المتلفزة الطويلة. بعض الأمثلة على ذلك، الفيلم المستوحى من كامبل، حرب النجوم، أمل جديد، كانت رائعة. إنما كثير من القصص الأخرى هي قصص مارس بار، وهي لذيذة ومبهرة، لكنها باردة في نهاية المطاف، إنتاجاً تعاونياً جرى تجهيزه بوساطة لجنة.

بالنسبة لي، كانت المشكلة في النهج التقليدي هي أنه أدى إلى الانشغال بالبنية. ومن السهل معرفة سبب حدوث ذلك. غالباً ما كان البحث عن "قصة حقيقية واحدة" - ذات الحبكة النهائية المثالية التي يمكن من خلالها تقييم كل قصة. وكيف يكون ممكناً وصف تلك القصة إن لم يكن بتشريحها في حركاتها المختلفة؟

أظن أن هذا التركيز على البنية هو المسؤول عن الشعور بالاعتلال الذي يعاني منه العديد من القصص الحديثة. وأعتقد أن التركيز على الحبكة يجب

أن ينتقل إلى الشخصية. فالأشخاص، وليس الأحداث، هم من يهمنا بشكل طبيعي. إنها محنة الأفراد المعيبين والرائعين، ما تجعلنا نشجع ونبكي ونرمي رؤوسنا على وسادة الأريكة. الأحداث السطحية للحبكة حاسمة، بطبيعة الحال، ويجب أن تكون البنية موجودة، فعالة ومنضبطة. لكنها هناك فقط لدعم فريق العمل.

وفي حين أن هناك مبادئ هيكلية عامة، ومجموعة من الأشكال الأساسية للقصص التي من المفيد فهمها، إلا أن محاولة إملاء أوامر ونواهٍ إلزامية تتجاوز هذه الخطوط العريضة للغاية ربما يكون خطأً. تكشف الرحلة إلى علم سرد القصص أن هناك العديد من الأشياء التي تجذب الأدمغة وتلفت انتباهها، وأن رواة القصص ينهمكون في عدد من العمليات العصبية التي تطورت لأسباب عدة، والتي تنتظر أن تُعزف كآلات في أوركسترا: الغضب الأخلاقي، والتغيير غير المتوقع، واللعب بالوضع، والخصوصية، والفضول وما إلى ذلك. من خلال فهم كل هذه، يمكننا بسهولة إنشاء القصص العاطفية والأصيلة التي تستولي علينا عميقاً.

هذا، كما آمل، مدخل سيثبت أنه متحرر إبداعياً بصورة أكثر. فأحد فوائد فهم علم رواية القصص أنه يضيء على "الأسباب" وراء "القواعد" التي تُعطى إلينا عادة. ومثل هذه المعرفة تُعدُّ مقوّية. إن معرفة سبب كون القواعد هي القواعد التي نتبعها، يعني أننا نعرف كيف نكسرها بذكاء ونجاح.

إنما، لا شيء من هذا يعني أن علينا أن نتجاهل ما اكتشفه منظرو القصة مثل كامبل. بل على العكس تماماً. يحتوي العديد من كتب سرد القصص

الشائعة على رؤى رائعة حول الطبيعة السردية والإنسانية التي لم يكتشفها العلم إلا مؤخراً. وأقتبسُ من عدد من مؤلفيها في هذه الصفحات. أنا لا أجادل حتى بأن علينا تجاهل تصاميمهم القيمة للحبكة -ويمكننا استخدامها بسهولة لاستكمال هذا الكتاب. إنها حقاً مجرد مسألة التركيز. أعتقد أن من المرجح أن تظهر الحبكات المقنعة والفريدة من الشخصية أكثر من ظهورها من قائمة مملوءة بالنقاط. وأفضل طريقة لإنشاء شخصيات غنية وصادقة وممتلئة بالمفاجآت السردية هي معرفة كيف تعمل الشخصيات في الحياة الحقيقية - وهذا يعني اللجوء إلى العلم.

لقد حاولت كتابة كتاب سرد القصص الذي كنت أتمنى أنه كان لدي، عندما كنت أعمل على روايتي. لقد حاولت تحقيق التوازن بين "**علم القص**" بطريقة نستخدم عملياً دون قتل الروح الإبداعية عن طريق إصدار قوائم "يجب عليك". وأنا أتفق مع الروائي ومعلم الكتابة الإبداعية جون غاردنر[٦]، الذي يقول إن "المطلقات الجمالية المفترضة تتضح نسبيتها تحت الضغط". إذا كنت تشرع في مشروع لسرد القصص، فأنا أقترح عليك أن تنظر إلى ما يلي، ليس كسلسلة من الالتزامات، لكن كسلاح يمكنك اختيار متى وكيف تستخدمه. لقد أوجزت أيضاً ممارسة أثبتت نجاحها في فصولي على مر السنين. "مدخل العبث المقدس"، وهي عملية تعطي الأولوية للشخصية، ومحاولة لإنشاء قصة تحاكي الطرائق المختلفة التي يخلق بها الدماغ الحياة، والتي، تالياً تبدو حقيقية وحديثة، وتأتي محمّلة مسبقاً بالدراما المحتملة.

ينقسم هذا الكتاب إلى أربعة فصول، يستكشف كل منها طبقة مختلفة من رواية القصص. كبداية، سنبحث في كيفية قيام رواة القصص والأدمغة

بإنشاء عوالم حية يوجدون فيها. بعدها، سنواجه بطل الرواية المعيب في وسط ذلك العالم. ثم سنغوص في العقل الباطن لذلك الشخص، ونكشف عن النضال والإرادة الخفية التي تجعل الحياة البشرية غريبة وصعبة للغاية، والقصص التي نرويها حولها عميقة وجذابة وغير متوقعة وعاطفية. أخيراً، سننظر في معنى القصة والغرض منها ونلقي نظرة جديدة على المخططات والنهايات.

ما يلي هو محاولة لفهم بعض ما اكتشفته أجيال من منظّري القصة اللامعين في مواجهة ما عرفه نساء ورجال لامعون أيضاً في حقل العلوم. وأنا مدين لهم جميعاً بلا حدود.

ويل ستور
سبتمبر ٢٠١٨

الفصل الأول

إنشاء عالم

0.1

من أين تبدأ القصة؟ حسناً، من أين يبدأ كل شيء؟ من البداية، بالطبع. حسناً إذاً:

ولد تشارلز فوستر كين في ليتل سالم، كولورادو، الولايات المتحدة الأمريكية، في عام ١٨٦٢. كانت والدته ماري كين، وكان والده توماس كين. كانت ماري كين تدير نُزلاً...

هذا لا يجدي. إن كانت الولادة هي بداية الحياة، والدماغ معالجاً للبيانات، فمن المؤكد أن بداخله تبدأ حكايتنا. إنها بيانات السيرة الذاتية الخام ليس ذات معنى يذكر لدى العقل السارد للقصص. فما يريده - وما يصرّ عليه، في مقابل منحه الهدية النادرة المتمثلة في إثارة اهتمامه -هو شيء آخر.

مكتبة
t.me/t_pdf

1.1

يبدأ العديد من القصص بلحظة التغيير غير المتوقع. وتلك هي الطريقة التي نستمر بها أيضاً. وسواء أكانت نصاً للصحافة الشعبية مؤلفاً من ستين كلمة عن أفول نجمة تلفزة، أم ملحمة مؤلفة من ٣٥٠.٠٠٠ كلمة مثل رواية آنا كارنينا، فإن كل قصة نسمعها ترقى إلى "تغيير شيء ما". التغيير رائع بشكل لا محدود لدى الأدمغة. تقول عالمة الأعصاب، البروفيسورة صوفي سكوت: "تستند كل التصورات تقريباً إلى اكتشاف التغيير[٧]".

"أنظمتنا الحسية لا تعمل بشكل أساسي ما لم تكن هناك تغييرات نكشف عنها". في البيئة المستقرة، يكون المخ هادئاً نسبياً[٨]. إنها، حينها يكتشف التغيير، يتم تسجيل هذا الحدث على الفور كفورة من النشاط العصبي.

ومن هذا النشاط العصبي يبرز اختبارك للحياة. كل ما رأيته وفكرت فيه، وكل من أحببتهم وكرهتهم، وكل سر احتفظت به، كل حلم كنت تبحث عنه، كل غروب، كل فجر، كل ألم، ونعيم، وطعم وشوق -كل ذلك نتاج إبداعي لعواصف من المعلومات التي تتدفق وتدور حول المناطق الغائرة في دماغك. تلك الكتلة التي بوزن ١.٢ كيلوجرام من الهلام الحاسوبي الوردي التي تقع بين أذنيك وتناسب بشكل مريح يدين مضمومتين، لكن إذا أخذنا بمعيارها الخاص، فهي أبعد ما تكون عن الفهم. لديك ٨٦ مليار خلية دماغية أو "خلية عصبية"، وكل واحدة منها معقدة كالمدينة[٩]. تتدفق الإشارات بينها بسرعة تصل إلى ١٢٠ متراً في الثانية[١٠]. وتمتد على طول ١٥٠.٠٠٠ إلى ١٨٠.٠٠٠ كيلومتر من الأسلاك المتشابكة[١١]، وهو ما يكفي للالتفاف حول الكوكب أربع مرات.

إنها، ما كل هذه القوة العصبية؟ تخبرنا النظرية التطورية بأن هدفنا هو البقاء والتكاثر. وتلك أهداف معقدة، وليس أقلها التكاثر، الذي لدى البشر، يعني التلاعب بها يتصوره عنا الشركاء المحتملون. إن إقناع عضو من الجنس الآخر بأننا شريك مرغوب فيه هو تحدّ يتطلب فهماً عميقاً للمفاهيم الاجتماعية، كالجاذبية والوضع الاجتماعي والسمعة وطقوس المغازلة. في النهاية، يمكن أن نقول إن مهمة الدماغ هي: التحكم. وعلى الأدمغة إدراك البيئة المادية والأشخاص المحيطين بها من أجل السيطرة عليها. ومن خلال تعلم كيفية التحكم في العالم نحصل على ما نريد.

السيطرة هي السبب في حالة التأهب الدائم للأدمغة تجاه الأمور غير المتوقعة. فالتغيير غير المتوقع هو بوابة يتسلل من خلالها الخطر إلى الحناجر. ومن المفارقات، مع ذلك، أن التغيير يعدّ أيضاً فرصة. إنه صدع في الكون يصل من خلاله المستقبل. التغيير هو الأمل. التغيير وعد. إنه طريقنا المتعرج إلى غد أكثر نجاحاً. حينما يحدث تغيير غير متوقع فإننا نود أن نعرف ماذا يعني؟ وهل هو تغيير نحو الأفضل أو الأسوأ؟ التغيير غير المتوقع يجعلنا فضوليين، والفضول هو ما يجب أن ينتابنا حين قراءة الحركات الافتتاحية لقصة مؤثرة.

فكر الآن في وجهك، ليس كوجه، بل كآلة تم تشكيلها عبر ملايين السنين من التطور لاكتشاف التغيير. تكاد لا توجد مساحة عليه ليست مخصصة لهذه المهمة. وأنت تمشي في الشارع، دون أن تفكر في شيء على وجه الخصوص، ويحدث تغير غير متوقع -هناك ضجة؛ شخص ما ينادي اسمك، فتتوقف، ويتوقف مونولوجك الداخلي، وتستثار قدراتك على الاهتمام، وتشغّل ذلك الجهاز المذهل للكشف عن التغيير في اتجاهه للإجابة عن السؤال، "ما الذي يحدث؟"

هذا ما يفعله رواة القصص. إنهم يخلقون لحظات من التغيير غير المتوقع الذي يجتذب انتباه أبطالهم، ومن ثم قرائهم ومشاهديهم. أولئك الذين حاولوا كشف أسرار القصة عرفوا منذ فترة طويلة أهمية التغيير. وقد جادل أرسطو بأن البيريتايا "peripeteia"، نقطة الانعطاف المثيرة، هي واحدة من أقوى اللحظات في الدراما، في حين أن منظّر القصة والمفوض الشهير لدراما الشاشة، جون يورك، قد كتب[١٢] أن "الصورة التي يبحث عنها كل

مخرج تلفزيوني في الواقع أو في الخيال هي دائماً تلك الصورة المقرّبة لوجه الإنسان وهو يختبر التغيير".

هذه اللحظات المتغيرة مهمة جداً، وغالباً ما تُرصّ في الجمل الأولى للقصة:

سبوت! لم يتناول العشاء. أين يمكن أن يكون؟

(اريك هيل، أين سبوت؟)

أين يذهب بابا بتلك الفأس؟

(إي بي وايت، شارلوت ويب)

حينما أستيقظ، يكون الجانب الآخر من السرير بارداً.

(سوزان كولينز، ألعاب الجوع)

تخلق هذه الجمل الافتتاحية الفضول من خلال وصف لحظات معينة من التغير. إلا أنها تُلمّح أيضاً إلى التغير المقلق في المستقبل. أيمكن أن يكون سبوت تحت الحافلة؟ أين يذهب ذلك الرجل بالفأس؟ التهديد بالتغيير هو أيضاً تقنية فعالة للغاية لإثارة الفضول. كان المخرج ألفريد هيتشكوك سيداً في إثارة الأدمغة من خلال التهديد بأن تغيراً غير متوقع يلوح في الأفق، وقد مضى إلى حد القول إنه: "لا يوجد ما يروّع في الانفجار، بل في التحسب له[١٣]".

إنما، ليس من الضروري أن يكون التهديد بالتغيير صريحاً مثل سكين يمسكها مضطرب نفسياً خلف ستارة الحمام.

لقد كان السيد والسيدة دورسلي، من فريق برايف درايف رقم أربعة، فخورين بالقول إنهما كانا طبيعيين تماماً، شكراً جزيلاً.

(ج. ك. رولينغ، هاري بوتر وحجر الفلاسفة)

سطر رولينغ حافل بشكل رائع بخطر التغير. يعرف القراء المتمرسون أن هناك شيئاً ما يوشك أن يطغى على العالم الهادئ للسيد والسيدة دورسلي. تستخدم هذا الافتتاحية الأسلوب نفسه الذي تستخدمه جين أوستن في "إيما"، والذي يبدأ بشكل مشهور:

يبدو أن إيما وود هاوس، جميلة وذكية وغنية، وتعيش في منزل مريح بنفسٍ سعيدة، ويبدو أنها تجمع بعضاً من أفضل نعم الحياة؛ وقد عاشت ما يقرب من واحد وعشرين عاماً في هذا العالم مع قليل جداً من المحن أو مما قد يُنغّص عليها حياتها.

كما توحي أسطر أوستن، فإن استخدام لحظات التغير أو التهديد بالتغير في الجمل المفتوحة ليس مجرد خدعة خارقة لمؤلفي كتب الأطفال. فها هي ذي بداية الرواية الأدبية "**حميمة**" للكاتب حنيف قريشي:

إنها أحلك ليلة، لأنني سأغادر وأعود.

وإليك كيف تبدأ رواية "**التاريخ السري**" لـدونا تارت:

كان الثلج يذوب في الجبال، وكان الأرنب قد مات منذ أسابيع عدة قبل أن ندرك خطورة وضعنا.

وها هو ذا ألبير كامو يفتتح "**الغريب**":

توفيت الأم اليوم. أو بالأمس. أنا لا أعرف.

وجوناثان فرانزين، الذي افتتح تحفته الأدبية "**التصحيحات**" بالطريقة نفسها التي افتتح بها إريك هيل كتابه "**أين سبوت**"؟

جنون الجبهة الباردة للبراري في الخريف قادم. يمكنك أن تشعر به: شيء رهيب يوشك أن يحدث.

ولا يقتصر ذلك على القصة الحديثة:

اغضبي! وغني، أيتها الآلهة، [من] غضب أخيل، الأسود والقاتل، الذي أذاق اليونانيين الألم الذي لا يُطاق، ورمى أرواح أبطالٍ لا تعدّ ولا تحصى في ظلام هاديس، وترك أجسادهم تتعفّن كولائم للكلاب والطيور، كما هي رغبة زيوس. ابدئي بالصدام بين أغاممنون، أمير الحرب اليوناني، وأخيل الشبيه بالإله.

(هوميروس، الإلياذة)

ولا يقتصر فقط على الخيال:

هناك شبح يطارد أوروبا – إنه شبح الشيوعية.

(كارل ماركس، البيان الشيوعي)

حتى عندما تبدأ القصة دون تغيير واضح...

جميع الأسر السعيدة تشبه بعضها، لكن كل أسرة شقية تكون شقية بطريقتها الخاصة.

(ليو تولستوي، آنا كارنينا - الجملة الأولى.)

... إذا كنت ستجذب انتباه جموع العقول، فيمكنك المراهنة على التغير القادم في الطريق:

كان كل شيء مشوشاً في منزل أوبلونسكي. اكتشفت الزوجة أن الزوج كان على علاقة مع المربية الفرنسية السابقة فأبلغت زوجها بأنها لا تستطيع مواصلة العيش معه في المنزل نفسه.

(ليو تولستوي، آنا كارنينا - الجملتان الثانية والثالثة)

يتضح تالياً أن معظم التغيرات غير المتوقعة التي نستجيب لها في الحياة، ليست بذات أهمية: الصوت كان مجرد باب شاحنة. لم يكن اسمك، وكانت أماً تنادي طفلها. لذا، تعود إلى حلم اليقظة وإلى العالم، مرة أخرى، تصبح مسحة من الحركة والضوضاء. لكن، بين الحين والآخر، ذلك التغيير مهم. إنه يجبرنا على التصرف. وعند ذلك تبدأ القصة.

2.1

التغير غير المتوقع ليس هو السبيل الوحيد لإثارة الفضول. وكجزء من مهمتها للسيطرة على العالم، تحتاج العقول إلى فهمه بشكل صحيح. هذا يجعل البشر يسألون بشكل لا يطاق: فما بين سن سنتين وخمس سنوات، يُعتقد أننا نطرح زهاء ٤٠.٠٠٠ سؤال "استيضاحي"[١٤] لمن يقدّم لنا الرعاية. لدى البشر تعطّش غير عادي لمعرفة كيف تعمل الأشياء، ولماذا. ويثير رواة القصص هذه الغرائز بخلقهم عوالم، لكنهم يقصّرون في إخبار القراء بكل شيء عنها.

استكشف علماء النفس أسرار الفضول لدى الإنسان، وربما كانت الأكثر شهرة في هذا المجال هي أعمال البروفيسور جورج لوينستاين، الذي يكتب عن اختبار يواجه فيه المشاركون شبكة من المربعات على شاشة الكمبيوتر[١٥]، ويطلب إليهم النقر فوق خمسة منها. وجد بعض المشاركين أنه مع كل نقرة، تظهر صورة أخرى لحيوان. إلا أن المجموعة الثانية شاهدت أجزاء صغيرة من الصورة المكونة لحيوان واحد. ومع كل مربع ينقر عليه، يُكشف عن جزء آخر من الصورة الأكبر. كانت هذه المجموعة

الثانية أكثر عرضة لمواصلة النقر على المربعات بعد الخمسة المطلوبة، ثم استمرت حتى قُلِبَ عدد كافٍ منها لمعرفة هوية الحيوان. خلص الباحثون إلى أن العقول تبدو فضولية بشكل تلقائي عندما تقدم لها "مجموعة من المعلومات" تدرك أنها غير مكتملة. وكتب لوينستاين: "يوجد ميل طبيعي لملء الفجوات في المعلومات[١٦]، حتى نحو الأسئلة التي لا أهمية لها".

في دراسة أخرى[١٧]، عُرِضت على المشاركين ثلاث صور لأجزاء من جسم شخص ما: اليدان والقدمان والجذع. وعرضت على المجموعة الثانية صوراً لجزأين، أما المجموعة الثالثة فقد عرض عليها جزء واحد فقط، في حين لم يعرض على مجموعة أخرى أي شيء. وجد الباحثون أنه كلما زادت صور أجزاء جسم الشخص التي شاهدها المشاركون، كانت الرغبة أكبر في رؤية الصورة الكاملة للشخص. وخلص لوينستاين إلى أن هناك "علاقة إيجابية بين الفضول والمعرفة". كلما زاد سياق معرفتنا بلغز، زاد قلقنا في محاولة حله. وفيما تكشف القصص المزيد عن نفسها، تتزايد رغبتنا في معرفة المزيد، أين هو سبوت؟ من هو "الأرنب"، وكيف مات، وكيف تورط الراوي في موته؟

يتشكل الفضول مثل حرف n صغير[١٨]، ويكون في أضعف حالاته عندما لا يكون لدى الناس أي فكرة عن إجابة السؤال، وأيضاً عندما يكونون مقتنعين تماماً بذلك. أما مكان الفضول الأقصى - المنطقة التي يلعب فيها رواة القصص - فهو عندما يظن الناس أن لديهم بعض الأفكار لكنهم غير متأكدين منها تماماً. تكشف فحوصات الدماغ أن الفضول يبدأ كركلة صغيرة في نظام المكافآت في الدماغ: نحن نتوق إلى معرفة الإجابة، أو

معرفة ما سيحدث بعد ذلك في القصة، بالطريقة التي قد نشتهي بها المخدرات أو الجنس أو الشوكولاتة. هذه الحالة غير السارة المبهجة، التي تجعلنا نتلوى من القلق المذهل بسبب الوعد اللذيذ بإجابة، هي قوية بلا شك. ففي أثناء إحدى التجارب، أشار علماء النفس إلى أن "رغبة المشاركين القاهرة في معرفة الإجابة كانت ملحة إلى درجة أنهم كانوا على استعداد لدفع ثمن المعلومات، على الرغم من أن إشباع فضولهم سيكون مجانياً بعد الجلسة".

في بحثه "علم نفس الفضول"[19]، يذكر لوينستاين أربع طرائق لإثارة الفضول القسري لدى البشر: (١) "طرح سؤال أو عرض لغز"؛ (٢) "التعرض لسلسلة من الأحداث بدقة متوقعة لكنها غير معروفة"؛ (٣) "انتهاك التوقعات التي تؤدي إلى البحث عن تفسير"؛ (٤) معرفة "امتلاك شخص آخر للمعلومات".

لقد عرف رواة القصص هذه المبادئ لفترة طويلة، بعد أن اكتشفوها من خلال الممارسة والبديهة. تخلق الفجوات في المعلومات مستويات من الفضول لدى قراء أجاثا كريستي، ومشاهدي **المشتبه به الأول**، وهي القصص التي يكونون فيها (١) يواجهون لغزاً؛ (٢) يتعرضون لسلسلة من الأحداث يعقبها انفراج متوقع لكنه غير معروف؛ (٣) يفاجؤون بسمكة الرنجة الحمراء[1]، و(٤) تثيرهم حقيقة أن هناك أحداً يعرف من قام بالفعل، وكيف فعله، لكنهم لا يعرفونه. دون أن يدرك، وعميقاً في تفاصيل

---

١ - تشير سمكة الرنجة الحمراء إلى كل ما يشتت الانتباه ويحول التركيز بعيداً عن الموضوع الأصلي. المترجم

بحثه الأكاديمي الجاف، كتب لوينستاين وصفاً مثالياً للدراما الإجرائية الشُرطية (البوليسية).

ليست قصص التحري فقط ما تعتمد على وجود فجوات في المعلومات. فقد لعبت مسرحية شك لجون باتريك شانلي، الحائزة جائزة بوليتزر، دوراً ذكياً مع رغبة جمهورها في معرفة ما إذا كان بطلها العم الطيب والكاهن الكاثوليكي المتمرّد، الأب فلين، هو في الواقع مستغل جنسي للأطفال. أما الصحافي المطوّل مالكولم غلادويل فهو سيد إثارة الفضول حول "أسئلة لوينستاين غير المهمة"، ويتدبر هذه المأثرة بشكل أكثر فاعلية في قصته أحجية صلصة الطماطم "The Ketchup Conundrum"، إذ يصبح محققاً يحاول حل لغز لماذا يصعب عمل صلصة تنافس صلصة هاينز.

يعتمد بعض رواة القصص الأكثر نجاحاً لدينا أيضاً على الفجوات في المعلومات ج.ج أبرامز هو مؤلف مشارك في المسلسل المتلفز الطويل ضائع Lost، الذي يتتبع فيه الشخصيات التي تمكنت بشكل غامض من النجاة من حادث تحطم طائرة في جزيرة جنوب المحيط الهادئ. هناك يكتشفون الدببة القطبية الغامضة، وعصابة غامضة من الكائنات القديمة المعروفة باسم "الآخرين"؛ امرأة فرنسية غامضة. و"وحشاً ينفث الدخان" غامضاً، وباباً معدنياً غامضاً في الأرض. جذب المسلسل خمسة عشر مليون مشاهد في الولايات المتحدة وحدها لمشاهدة هذه السلسلة الأولى، التي تم فيها إنشاء عالم ثم ملؤه حد الهلوسة بفجوات في المعلومات. وصف أبرامز نظريته المسيطرة في رواية القصص بأنها تتكون من فتح "صناديق الغموض". قائلاً إن الغموض هو "المحفز للمخيلة[٢٠]... ما القصص سوى صناديق من الغموض؟"

3.1

كي تسرد قصة حياتك، يحتاج عقلك لأن يحضّر لك عالماً تعيش فيه، بكل ألوانه وحركاته وأشيائه وأصواته. ومثلما توجد الشخصيات الخيالية في واقع تم إنشاؤه بفاعلية، فكذلك نحن. إنما، هذا ليس ما تحسه كإنسان حي وواعٍ. يبدو الأمر كما لو أننا نراقب من جماجمنا، ونلاحظ الواقع مباشرة ومن دون عوائق. وهذا ليس هو الحال؛ فالعالم الذي نختبر كونه موجوداً "هناك" هو في الواقع إعادة بناء حصلت داخل رؤوسنا. إنه عمل إبداعي أنجزه العقل الراوي للقصص.

وهكذا يعمل. وأنت تمشي في الغرفة. يتنبأ دماغك بما يجب أن يبدو عليه المشهد، وما صوته، وما شعورك نحوه، ثم يولد تخيلاً بناءً على هذه التوقعات. ذلك التخيل الذي تختبر به العالم من حولك، تخيل يوجد وسط كل دقيقة من كل يوم. أنت لن تواجه واقعاً حقيقياً أبداً، لأنه ليس لديك قدرة الوصول المباشر إليه. "فكر في هذا العالم الجميل من حولك، بكل ألوانه وأصواته وروائحه وقوامه"[٢١]، يكتب عالم الأعصاب وكاتب القصص البروفيسور ديفيد إيغلمان. "إن دماغك لا يختبر مباشرة أياً من هذا. وبدلاً من ذلك، فهو محبوس في قبو من الصمت والظلام داخل جمجمتك".

يشار أحياناً إلى إعادة بناء الواقع المتخيلة باسم "أنموذج" الدماغ عن العالم. وبالطبع، يجب أن يكون هذا الأنموذج لما هو موجود فعلياً دقيقاً إلى حدّ ما، وإلا فإننا سنصطدم بالجدران وندسّ الشُوَك في أعناقنا. ولغرض هذه الدقة، وُجدت حواسنا. تبدو حواسنا قوية بشكل لا يصدق: عيوننا نوافذ بلورية نلاحظ من خلالها العالم بكل ألوانه وتفاصيله؛ آذاننا أنابيب

مفتوحة تسقط فيها ضوضاء الحياة بحرية. إنها، هذا ليس هو الحال. إنها تقدم في الواقع معلومات محدودة وجزئية فقط إلى الدماغ.

خذ العين مثلاً، عضونا الحسي المهيمن. إذا أمسكت ذراعك ونظرت إلى صورتك المصغرة[٢٢]، فهذا كل ما يمكنك رؤيته بدقة عالية وألوان كاملة دفعة واحدة. ينتهي اللون من ٢٠ إلى ٣٠ درجة خارج ذلك المركز وبقية نظرك مشوش[٢٣]. لديك نقطتان عمياوان. وأنت ترمش من خمس عشرة إلى عشرين مرة في الدقيقة[٢٤]، ما يعميك تماماً بمقدار ١٠ في المئة من حياتك وأنت مستيقظ. كما أنك لا ترى الصور بشكل ثلاثي الأبعاد.

كيف لنا، إذاً، أن نختبر النظر ونعده مثالياً للغاية؟ يكمن جزء من الإجابة في هوس الدماغ بالتغيير. إن منطقة ضبابية كبيرة من رؤيتك حساسة للتغيرات في الأنموذج والملمس، وكذلك الحركة. فمجرد اكتشافها تغيّراً غير متوقع، تبعث عيناك بنواة عالية الدقة -وهي انخفاض يبلغ قطره ١.٥ ملليمتر وسط شبكية العين -لتفحص الأمر. هذه الحركة -المعروفة باسم "طرفة العين" -هي الحركة الأسرع في جسم الإنسان. عيوننا تطرف من أربع إلى خمس مرات كل ثانية[٢٥]، وأكثر من ٢٥٠.٠٠٠ مرة في اليوم الواحد. يحاكي صناع السينما الحديثة هذا السلوك الطارف حين الكتابة[٢٦]. ويجد علماء النفس، الذين يدرسون ما يسمى بـ"أسلوب هوليوود"، أن الكاميرا تجري "انقطاعات مطابقة للفعل" مع تفاصيل جديدة تكون بارزة تماماً، كما يحدث عندما تطرف العين، لأنها تنجذب إلى أحداث مشابهة، مثل حركة الجسد.

مهمة جميع الحواس هي التقاط التلميحات من العالم الخارجي بأشكال مختلفة: الموجات الخفيفة، والتغيرات في ضغط الهواء، والإشارات

الكيميائية. ثم تُترجم هذه المعلومات إلى ملايين النبضات الكهربائية الصغيرة. يقرأ دماغك هذه النبضات الكهربائية، في الواقع، مثلما يقرأ الكمبيوتر الرموز. ويستخدم هذه الرموز لبناء واقعك بشكل فعال، ويخدعك بجعلك تصدق أن هذا التخيل الذي يسيطر عليه هو أمر حقيقي. ثم يستخدم حواسه كي يتثبت من الحقائق، ويعدّل ما يعرضه لك بسرعة كلما اكتشف شيئاً غير متوقع.

بسبب هذه العملية، فإننا، في بعض الأحيان، "نرى" الأشياء غير الموجودة في الواقع. لنقل إنه الغسق، وتظن أنك رأيت رجلاً أحدب غريباً يضع قبعة ويمسك عصا ويتسكع عند البوابة، لكنك سرعان ما أدركت أنه مجرد جذع شجرة وسياج العليق. فتقول لرفيقك: "ظننت أني رأيت رجلاً غريباً هناك". أنت لم ترَ ذلك الرجل الغريب هناك، لكن عقلك ظن أنه هناك، لذلك وضعه هناك. ثم لما اقتربت وكشفت عن معلومات جديدة أكثر دقة، أعاد رسم المشهد بسرعة، وتم تحديث التخيل.

وبالمثل، فإننا لا نرى عادة الأشياء الموجودة في الواقع. في سلسلة من التجارب المميزة، شاهد المشاركون مقطع فيديو لأشخاص يرمون الكرة. كان عليهم حساب عدد مرات تمرير الكرة. لم يلحظ نصف المشاركين رجلاً يلبس بدلة غوريلا ويمشي مباشرة في منتصف الشاشة[٢٧]، وهو يضرب صدره ثلاث مرات، ويغادر بعد تسع ثوانٍ كاملة. أكدت اختبارات أخرى أننا يمكن أن نكون في "صمم" عن سماع المعلومات السمعية (كصوت شخص يقول "أنا غوريلا" لمدة تسع عشرة ثانية) بالإضافة إلى معلومات اللمس والرائحة. في الواقع، ثمة محدودية تسبب التفاجؤ في قدرة أدمغتنا على المعالجة. فإذا تجاوزنا ذلك الحد فسيتم حذف الشيء ببساطة. ولا يتم تضمينه في واقعنا المتخيل.

ليصبح حرفياً غير مرئي لدينا. كانت لهذه النتائج عواقب وخيمة متوقعة. ففي اختبار لمحاكاة توقف مركبة[٢٨]، فشل ٥٨ في المئة من المتدربين الشرطة، و٣٣ في المئة من الضباط ذوي الخبرة في ملاحظة وجود بندقية موضوعة على مرأى ومسمع منهم على لوحة القيادة الخاصة بالركاب.

تصبح الأمور أسوأ بشكل طبيعي عندما تتضرر حواسنا الخاصة بتقصي الحقائق. حينما تتعرض أعين الناس إلى خلل مفاجئ، فإن أنموذجهم المتخيل عن الواقع يبدأ في الوميض ويتوقف، فيرون في بعض الأحيان المهرجين وحيوانات السيرك وشخصيات الرسوم المتحركة في أماكن أصبحت مظلمة، ويتلقى المتدينون زيارات روحية واضحة. هؤلاء الأفراد ليسوا مجانين ولا هم نادرون. هذه الحالة تصيب الملايين. يكتب الدكتور تود فاينبرغ عن المريضة ليزي، التي عانت من السكتات الدماغية في فصها القذالي. وكما يمكن أن يحدث في مثل هذه الحالات، فإن دماغها لم يعالج على الفور حقيقة أنها أصبحت "فجأة، وبشكل كلي" عمياء تماماً، لذلك واصل عرض أنموذجها المتخيل عن العالم. في أثناء زيارته سريرها في المستشفى، سألها فاينبرغ عما إذا كانت تواجه مشكلة في الرؤية بأي شكل من الأشكال؛ "كلا" قالت. ولما طلب إليها إلقاء نظرة حولها وإخباره بما شاهدته، أدارت رأسها تلبيةً لذلك.

ثم قالت: "من الجيد رؤية الأصدقاء والأسرة، كما تعلم. يجعلني ذلك أشعر أنني في أيد أمينة."

إنما، لم يكن هناك أحد آخر.

"أخبرني بأسمائهم"، قال فاينبرغ.

"أنا لا أعرف الجميع. إنهم أصدقاء أخي".

"انظري إلي. ماذا أرتدي؟"

"لباساً غير رسمي. أنت تعرف، سترة وسروال. في الغالب أزرق بحري وكستنائي".

كان فاينبرغ في لباس المستشفى الأبيض. وواصلت ليزي محادثتها وهي تبتسم وتتصرف "كما لو أنها لا تهتم بشيء في العالم".

هذه النتائج الحديثة نسبياً، التي قدمها علماء الأعصاب، تطرح سؤالاً مخيفاً. إن كانت حواسنا محدودة للغاية، فكيف نعرف ما يحدث بالفعل خارج قبو جماجمنا المظلم؟ بشكل مقلق، نحن لا نعرف بالتأكيد. مثل التلفاز القديم الذي لا يمكن التقاطه إلا بالأبيض والأسود، فإن تقنيتنا البيولوجية لا يمكنها ببساطة معالجة معظم ما يحدث فعلياً في المحيطات العظيمة من الإشعاع الكهرومغناطيسي الذي يحيط بنا. عيون البشر قادرة فقط على قراءة ما يعادل أقل من عُشر التريليون[١] من طيف الضوء. يقول العالم المعرفي البروفيسور دونالد هوفمان: "لقد شكلنا التطور بمدارك تسمح لنا بالبقاء في قيد الحياة"[٢٩]. إلا أن جزءاً من تلك المدارك ينطوي على إخفاء الأشياء التي لا نحتاج إلى معرفتها، وهذا ما يمثل الواقع إلى حد كبير، مهما كان ذلك الواقع.

نحن نعلم أن الواقع الفعلي يختلف اختلافاً جذرياً عن أنموذجه الذي نختبره في رؤوسنا. ففي سبيل المثال، لا يوجد صوت. وإذا وقعت شجرة في

---

١ – ٠,٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠١. المترجم

غابة فلن يكون هناك من يسمعها، فهي تخلق التغيرات في ضغط الهواء والاهتزازات في الأرض. أما صوت الارتطام فهو تأثير يحدث في الدماغ. حينما تقطع إصبع قدمك وتشعر به ينبض بالألم، فإن هذا وهم أيضاً، فذلك الألم ليس في إصبع قدمك، بل في دماغك.

كما أنه ليست ثمة ألوان أيضاً. فالذرات عديمة اللون، وجميع الألوان التي نراها هي مزيج من ثلاثة مخاريط توجد في العين: الأحمر والأخضر والأزرق. هذا يجعل الإنسان العاقل (Homo sapiens) من الأعضاء الفقراء نسبياً في المملكة الحيوانية: فلبعض الطيور ستة مخاريط؛ وللروبيان السرعوف ستة عشر؛ وعيون النحل قادرة على رؤية التركيب الكهرومغناطيسي للسماء. والعوالم الملونة التي يختبرها النحل تجعل الخيال البشري مثيراً للشفقة. حتى الألوان التي نراها تسهم فيها الثقافة؛ فقد تربى الروس[٣٠] مثلاً على رؤية نوعين من اللون الأزرق، ونتيجة لذلك، فهم يرون قوس قزح بثمانية شرائط. اللون كذبة. إنه تجهيز للمكان[١] قام به الدماغ. تقول إحدى النظريات إننا بدأنا في رسم الألوان على الأشياء منذ ملايين السنين من أجل تحديد الفاكهة الناضجة[٣١]. يساعد اللون في التفاعل مع العالم الخارجي، ومن ثم التحكم فيه بشكل أفضل.

الشيء الوحيد الذي نعرفه حقاً هو تلك النبضات الكهربائية التي ترسلها حواسنا. ويستخدم عقلنا الراوي للقصص هذه النبضات لإنشاء المجموعة الملونة التي نلعب فيها حياتنا. إنه يملأ المكان بمجموعة من الممثلين والأهداف والشخصيات، ويجد لنا مخططات نتبعها. كما أن النوم

---

١ - كما في إعداد المكان للمشهد في المسرح أو السينما. المترجم

ليس عائقاً أمام عمليات صنع القصص في الدماغ. والأحلام تبدو حقيقية[٣٢] لأنها مصنوعة من النماذج العصبية المتخيلة نفسها التي نعيش فيها عندما نستيقظ. المشاهد متشابهة، والروائح متشابهة، والأشياء تشبه بعضها عندما نلمسها. يحدث هذا الجنون جزئياً لأن حواس التثبت من الحقيقة غير نشطة، ويحدث أيضاً لأن على المخ أن يجد معنى ما للانفجارات الفوضوية من النشاط العصبي، التي تنتج عن حالة الشلل المؤقت تلك. فيفسر الالتباس وكل شيء: بتشكيله أنموذجاً عن العالم وإدخاله سحرياً في قصة عن السبب والنتيجة.

أحد الأحلام الشائعة الحلم الذي نرى فيه أننا نسقط من مبنى أو نتعثر لنسقط عن درج، وهي قصة دماغية يتم تشغيلها عادة لتفسير "نَفْضَةُ الرَّمَعِ العَضَلِيّ"[٣٣]، وهي تقلص مفاجئ في العضلات. في الواقع، مثل القصص التي نرويها لبعضنا بعضاً من أجل المتعة، غالباً ما تركز سرديات الأحلام على التغير الدراماتيكي غير المتوقع. يجد الباحثون أن غالبية الأحلام تتميز بحدث واحد على الأقل من أحداث التغير والتهديد غير المتوقع، حيث يواجه معظمنا ما يصل إلى خمسة أحداث من هذا القبيل كل ليلة. وأينما أجريت الدراسات[٣٤]، من الشرق إلى الغرب، ومن المدينة إلى القبيلة، فإن مخططات الحلم تعكس ذلك. "والحلم الأكثر شيوعاً هو أن تتعرض للمطاردة أو الهجوم"، يكتب الباحث في علم نفس القصة، البروفيسور جوناثان غوتشيل، "تشمل الموضوعات العالمية الأخرى السقوط من ارتفاع كبير أو الغرق أو الضياع أو الوقوع في مصيدة أو التعري في الأماكن العامة أو التعرض للإصابة أو المرض أو الموت أو أن تعلق في كارثة طبيعية أو من صنع الإنسان".

اكتشفنا حتى الآن كيف تعمل القراءة. تأخذ العقول المعلومات من العالم الخارجي -بكل شكل ممكن -وتحولها إلى نماذج. حينما تفحص عيوننا الحروف الموجودة في كتاب ما، يجري تحويل المعلومات التي يحتويها الكتاب إلى نبضات كهربائية. يقرأ الدماغ تلك النبضات الكهربائية ويبني أنموذجاً لأي معلومات قدمتها تلك الحروف. لذا، إن كانت الكلمات الموجودة في الصفحة تصف باب الحظيرة المعلق على مفصلة واحدة، فإن أدمغة القراء ستصمم باب الحظيرة معلقاً على مفصلة واحدة، وسوف يرونه في رؤوسهم. وبالمثل، إن كانت الكلمات تصف الساحر الذي يبلغ طوله ١٠ أقدام، وركبتيه من الخلف إلى الأمام، فسوف يصمم الدماغ أنموذجاً لساحر يبلغ طوله ١٠ أقدام، وركبتيه من الخلف إلى الأمام. إن عقولنا تعيد بناء أنموذج العالم الذي كان يتخيله مؤلف القصة في الأصل. وهذه هي حقيقة تأكيد ليو تولستوي الرائع بأن "العمل الفني الحقيقي يدمر، في وعي المتلقي، ذلك الحاجز بينه والفنان".

يبدو أن دراسة علمية ذكية[٣٥] تدرس هذه العملية قد أمسكت بالناس وهم يقومون بـ"مشاهدة" نماذج القصص التي كانت أدمغتهم مشغولة في بنائها. لبس المشاركون النظارات التي تتبعت حركة رفات أهداب عيونهم. لما سمعوا قصصاً حصلت فيها أحداث كثيرة فوق خط الأفق، استمرت أعينهم في إصدار حركات صغيرة إلى أعلى، كما لو كانوا يقومون بمسح نشط للنماذج التي تولدها أدمغتهم من مشاهد القصة. ولما سمعوا قصصاً "أسفل خط الأفق"، كذلك هبطت عيونهم إلى الأسفل أيضاً.

الكشف عن أننا نختبر القصص التي نقرؤها عن طريق بناء نماذج متخيلة منها داخل رؤوسنا يجعل كثيراً من قواعد النحو التي تعلمناها في

المدرسة منطقية. بالنظر إلى عالم الأعصاب، البروفيسور بنجامين بيرغن، فإن قواعد اللغة تتصرف كالمخرج السينمائي، إذ تخبر الدماغ ماذا يصمم ومتى. ويكتب قائلاً: "يبدو أن القواعد النحوية تعدل أي جزء من المحاكاة التي تتم إثارتها، والتي يُدعى شخص ما إلى التركيز عليها[٣٦]، أو مجموعة التفاصيل الدقيقة التي تجرى المحاكاة بها، أو أي منظور يجري تنفيذ تلك المحاكاة منه".

وفقاً لبيرغن، نبدأ في صياغة الكلمات بمجرد أن نبدأ في قراءتها. نحن لا ننتظر حتى نصل إلى نهاية الجملة. هذا يعني أن الترتيب الذي يضع وفقه الكُتاب كلماتهم أمر مهم. وهو السبب في أن البناء المتعدي إلى مفعول[٣٧] - أعطت جين هريرة إلى أبيها -هو أكثر فاعلية من البناء المتعدي إلى مفعولين - أعطت جين أباها هريرة. تصور جين، ثم الهريرة، ثم والدها يحاكي عالم الفعل الواقعي الذي يجب علينا، كقراء، أن ننمذجه. هذا يعني أننا نعايش المشهد ذهنياً بالتسلسل الصحيح. ولأن الكُتاب يولّدون عن قصد أفلاماً عصبية في أذهان قرائهم، كان عليهم الاستفادة من ترتيب الكلمات وفق الشكل السينمائي، متخيلين كيف ستعمل كاميرا القارئ العصبية حين تسليط الضوء على كل عنصر من عناصر الجملة.

للسبب نفسه[٣٨]، فإن بناء الجملة النشطة - **قبّلت جين والدها** - هو أكثر فاعلية من المبني للمجهول - **تم تقبيل الأب من قبل جين**. بتطبيق ذلك في الحياة الواقعية، تكون حركة جين الأولية هي ما يلفت انتباهنا، ومن ثم نشاهد القبلة وهي تحدث. ولن نحدق إلى الأب بصمت، في انتظار حدوث شيء ما. النحو الفعال يعني أن القراء سيصممون المشهد الذي على

الصفحة بالطريقة عينها التي سيصممونه بها إذا حدث أمامهم. ويجعل القراءة أسهل وأكثر سحراً.

من الأدوات القوية الأخرى لراوي القص المصمم للنماذج هو استخدام التفاصيل المحددة. إذا أراد الكُتاب من قرائهم أن يصمموا عوالم قصصهم بشكل صحيح، فيجب عليهم تحمّل صعوبة وصفها بدقة قدر الإمكان. الوصف الدقيق والمحدد يقود إلى نماذج دقيقة ومحددة. وقد خلصت إحدى الدراسات إلى أنه لإنشاء مشاهد حية، ينبغي وصف ثلاث صفات محددة[٣٩] للشيء الموصوف، وذكر الباحث أمثلة منها "سجادة بلون أزرق داكن" و"قلم رصاص مقلم بلون برتقالي".

تشير النتائج التي يصفها بيرغن أيضاً إلى سبب تشجيع الكُتاب باستمرار على "الإظهار وعدم الإخبار". كما ناشد سي. إس لويس كاتباً شاباً في عام ١٩٥٦[٤٠]، "بدلاً من إخبارنا بأن شيئاً ما كان (فظيعاً)، صفه لنا حتى نشعر بالرعب. لا تقل إنه كان (ساراً)؛ اجعلنا نحن نقول إنه (سار) عندما نقرأ الوصف". المعلومات المجردة الواردة في الصفات مثل "رهيب" و"لذيذ" هي شيء عديم الأهمية لبناء الأنموذج. ومن أجل معايشة ما تتعرض له الشخصية من رعب أو سعادة أو غضب أو ذعر أو حزن، فإنه يجب وجود أنموذج لذلك. ومن خلال بناء الكاتب أنموذج المشهد، بكل تفاصيله الدقيقة والمحددة، فإنه يختبر ما يحدث على الصفحة كما لو كان يحدث في الواقع فعلاً. وبهذه الطريقة فقط[٤١] سيثير المشهد مشاعرنا حقاً.

ربما كانت ماري شيللي مراهقة تكتب قبل أكثر من ١٧٠ عاماً من اكتشاف عمليات صنع النماذج في أدمغتنا، لكنها حينما تُعرّفنا إلى الوحش

فرانكشتاين، فإنها تظهر بديهة مثيرة للإعجاب في تداعياتها: ترتيب الكلمات السينمائية؛ والتحديد في الإظهار وليس القول.

في الصباح، كان قد صار بالفعل واحداً. هطل المطر كئيباً على ألواح الزجاج، وكانت شمعتي تكاد تنطفئ، عندما رأيت على ضوئها المتلاشي عين الكائن الصفراء الباهتة وهي تنفتح؛ تنفس بقوة، وحركت نفضة متشنجة أطرافه. كيف يمكنني أن أصف مشاعري نحو هذه الكارثة، أو كيف أتمرف البؤس الذي له مثل هذه الإحاطة غير المحدودة، والآلام التي سعيت إلى تشكيلها؟ كانت أطرافه متناسبة، وقد اخترت أن تكون ملامحه جميلة. جميلة! يا إلهي العظيم! كانت بشرته الصفراء تكاد لا تغطي العضلات والشرايين تحتها؛ كان شعره أسود لامعاً، ومنسدلاً؛ كانت أسنانه ذات بياض لؤلؤي. إلا أن هذه الكماليات لم تكن سوى تباينٍ أكثر بشاعة مع عينيه المائيتين، اللتين كانتا تقريباً بلون المقابس البيض المسودة نفسها، التي وضعت فيها، وبشرته المتغضنة وشفتيه السوداوين المستويتين.

يمكن، أيضاً، استدعاء عوالم أنموذجية غامرة بإثارة الحواس. يمكن إعادة إنشاء اللمسات والمذاقات والروائح والأصوات في أدمغة القراء حيث يتم تنشيط الشبكات العصبية المرتبطة بهذه الأحاسيس عندما يرون الكلمات الصحيحة. كل ما يتطلبه الأمر هو تقديم تفصيل محدد، مع المعلومات الحسية ("كالملفوف") المقترنة بالمعلومات المرئية ("الجورب البني") تُستخدم هذه التقنية البسيطة لإحداث تأثير سحري في رواية عطر لباتريك زوسكند، التي تحكي قصة يتيم ذي حاسة شم خارقة، وُلِد في

سوق للأسماك يعجّ بالروائح الكريهة. وتأخذنا إلى عالمه في باريس القرن الثامن عشر باستحضار مملكة من الروائح:

فاحت الشوارع بروائح السماد، والساحات بالبول، وبيت الدرج برائحة الخشب العفن وفضلات الفئران، وعجَّت المطابخ بالملفوف الفاسد ودهن الضأن؛ عبقت الصالات غير المهواة برائحة الغبار الراكد، وغرف النوم برائحة الملاءات المزيتة، وأسرة الريش الرطبة والرائحة الحلوة اللاذعة لأواني الغرف. انبعثت رائحة الكبريت من المداخن، ورائحة الصودا الكاوية من المدابغ، ومن المسالخ انتشرت رائحة الدم المتجمد. أنتن الناس بالعرق والملابس غير المغسولة. ومن أفواههم خرجت رائحة الأسنان المتعفنة، ومن بطونهم رائحة البصل، ومن أجسادهم، إن لم يكونوا صغاراً جداً، خرجت رائحة الجبن الزنخ والزنجبيل والحليب الحامض والأمراض الورمية... (عصرت حرارة اليوم) ضبابه المتفسخ، مزيجاً من البطيخ المتعفن والرائحة النتنة لقرن حيوان يحترق، وأخرجته في الأزقة القريبة.

مكتبة
t.me/t_pdf

4.1

يظهر ميل الدماغ إلى صنع النماذج تلقائياً، ويتضح بشكل رائع لدى رواة قصص الفانتازيا والخيال العلمي. فتسمية كوكب ببساطة أو حرب قديمة أو تفاصيل تقنية غامضة تؤدي إلى استهلال العملية العصبية لبناء كل ذلك، كما لو كان موجوداً بالفعل. كان أحد الكتب الأولى التي أحببتها عندما كنت صغيراً هو **الهوبيت** للكاتب ج.ر.ر تولكنز. كنت أنا

وصديقي المفضل أوليفر مهووسين بالخرائط التي تضمنها -"جبل جند آباد"؛ "هلاك سموغ"، "غرباً يكمن ميركوود الكبير -هناك العناكب." لما نسخ والده الكتاب لنا، أصبحت هذه الخرائط محطّ اهتمام لنا صيفاً من اللعب المبهج. الأماكن التي رسمها تولكين، على تلك الخرائط، بدت حقيقية لنا مثل المتجر الجميل في سيلفرديل رود.

في حرب النجوم، حينما يفتخر هان سولو بأن سفينته صقر الألفية "قطعت مسار كيسل في أقل من اثني عشر فرسخاً نجمياً"، تختبر شعوراً غريباً بمعرفة أنه ممثل يعبث، في حين نشعر في الوقت نفسه كأنه أمر حقيقي. ينجح السطر في ذلك بسبب تحديده المطلق وتمسكه بما يبدو كالحقيقة (يمكن أن يكون "مسار كيسل" سباقاً حقيقياً عندما نعرف أن الفرسخ النجمي هو مقياس حقيقي للمسافة، ما يعادل ٣.٢٦ سنة ضوئية). لأن عبثية بعض من هذه اللغة، بدلاً من أن تخرجنا من الهلوسة الخيالية لرواة القصص، تكون قادرة على منحها كثافة أكبر.

بأقل الإيحاءات، يصبح مسار كيسل حقيقياً. يمكننا أن نتخيل الكوكب المترب الذي يبدأ فيه السباق، وأن نسمع أنين وأصوات المحركات، ونشم رائحة بول الكائنات الفضائية في أنحاء الجزء الخلفي من مصدات الرياح في مخيمات الميكانيكيين. هذا بالضبط ما يحدث في أشهر مشاهد فيلم Bladerunner، الذي يعمد فيه المستنسخ روي باتي، وهو على حافة الموت، إلى إخبار ريك ديكارد، "لقد رأيت أشياء لن تصدقوها. سفن الهجوم تحترق قبالة حافة أوريون. شاهدت أشعة سي تتألق في الظلام بالقرب من بوابة تانهاوسر".

يكمن سر أعجوبة أشعة سي وتلك البوابة في حقيقة أنه يكاد لا يلمّح إليها. كالوحوش في قصص الرعب الأكثر رعباً، تشعرك أنها أكثر واقعية لكونها إبداعاً، ليس من الكاتب، بل من خيالنا المواصل لصنع النماذج.

5.1

العالم المتخيل الذي يخلقه لنا دماغنا هو عالم متخصص. موجّه لتلبية الاحتياجات المحددة لبقائنا في قيد الحياة. مثل كل الحيوانات، لا يستطيع جنسنا اكتشاف سوى نطاق ضيق من الواقع اللازم لنا معرفته. تعيش الكلاب بشكل أساسي في عالم من الروائح، وحيوانات الخلد في عالم اللمس، في حين تعيش أسماك السكين في عالم من الكهرباء. أما العالم البشري فهو في الغالب عالم من الناس. أدمغتنا الاجتماعية الفائقة مصممة للتحكم في بيئة من الأنفس الأخرى.

لدى البشر موهبة استثنائية في قراءة وفهم عقول الآخرين. من أجل السيطرة على بيئتنا المكونة من البشر، يجب أن نكون قادرين على التنبؤ بما سيفعلونه. أهمية وتعقّد السلوك البشري يعني أن لدينا فضولاً لا يشبع حيال ذلك. يستغل رواة القصص هذه الآليات وهذا الفضول؛ والقصص التي يروونها هي تحرٍ عميق في الأسئلة الساحرة دائماً، لماذا يفعل الناس ذلك.

لقد كنا نوعاً اجتماعياً، يعتمد بقاؤه على التعاون الإنساني، منذ مئات الآلاف من السنين. إنها، على مدار الأجيال الألف الماضية، قبل إن[٤٢] هذه الغرائز الاجتماعية جرى شحذها وتقويتها بسرعة. إن هذا "التسارع الحاد" في اختيار السمات الاجتماعية، كما يكتب عالم النفس التطوري

البروفيسور بروس هود، ترك لنا أدمغة "مصممة بشكل رائع للتفاعل مع الأدمغة الأخرى".

بالنظر إلى الإنسان القديم الذي كان يتجول في بيئات معادية، كان العدوان والجسدية أمرين بالغي الأهمية، لكن كلما أصبحنا أكثر تعاوناً، أثبتت هذه الصفات أنها أقل فائدة. لما بدأنا العيش في مجتمعات مستقرة، أصبحنا مزعجين بشكل خاص. هناك، كان من هم الأفضل في التواصل مع الآخرين، بدل الهيمنة جسدياً، هم الأكثر نجاحاً.

كان هذا النجاح في المجتمع يعني نجاحاً أكبر في التوالد، ما أدى تدريجياً إلى ظهور سلالة جديدة من الإنسان. كان لدى هؤلاء البشر عظام أرق وأضعف من أسلافهم، وقلّت لديهم بشكل كبير كتلة العضلات والقوة البدنية بمقدار النصف[٤٣]. كان لديهم أيضاً نوع من كيمياء الدماغ والهرمونات التي تهيئ لهم السلوك المتخصص في الحياة المجتمعية المستقرة. لقد كانوا أقل عدوانية بين الأشخاص، لكنهم أكثر مهارة في ذلك النوع من التلاعب النفسي الضروري للتفاوض والتجارة والدبلوماسية. لقد أصبحوا خبراء في السيطرة على بيئتهم المكونة من العقول البشرية الأخرى.

يمكنك مقارنة ذلك بالفرق بين الذئب والكلب. يواصل الذئب البقاء من خلال التعاون وكذلك القتال من أجل الهيمنة وقتل الفريسة. ويفعل الكلب ذلك عن طريق التلاعب بمالكه البشري، بحيث يفعل أي شيء له. إن القوة التي يتمتع بها كلبي اللابرادودل الحبيب باركر على عقلي، هي محرجة بصراحة. (لقد كرست هذا الكتاب اللعين لها.) في الواقع، قد يكون هذا أكثر من مجرد تشبيه. يجادل باحثون مثل هود بأن البشر الحديثين، مثلهم

مثل الكلاب، مروا بعملية تدجين. يأتي دعم الفكرة جزئياً من حقيقة أن أدمغتنا تقلصت على مدى العشرين ألف عام الماضية بنسبة تتراوح بين ١٠ و١٥ في المئة، وهو الانخفاض نفسه الذي لوحظ في جميع الحيوانات الثلاثين أو نحو ذلك التي استأنسها البشر. وتماماً كما هي الحال مع تلك المخلوقات، فإن تدجيننا يعني أننا مروضون أكثر من أسلافنا، وأفضل في قراءة الإشارات الاجتماعية، وأكثر اعتماداً على الآخرين. إنما، يقول هود، "لم ينل أي حيوان آخر تدجيناً بقدر ما لدينا". ربما تكون أدمغتنا قد تطورت في البداية من أجل "التعامل مع عالم يحتمل أن يكون مهدداً بالحيوانات المفترسة والطعام المحدود والطقس الضار، لكننا نعتمد عليه الآن لنشق طريقنا في مشهد اجتماعي مساو في عدم القدرة على التنبؤ به."

البشر مزاجيون. هذه هي قصة القصة.

بالنظر إلى الإنسان الحديث، فإن السيطرة على العالم تعني السيطرة على الآخرين، وهذا يعني فهمهم. نحن محكومون بالافتتان بالآخرين والحصول على معلومات قيمة من وجوههم. هذا الافتتان يبدأ على الفور تقريباً. وفي حين أن القردة والسعادين[٤٤] لا يقضيان أي وقت تقريباً في النظر إلى وجوه أطفالها، فإننا ننجذب إلى أطفالنا دون قدرة على المقاومة. ينجذب المواليد الجدد إلى الوجوه البشرية[٤٥] أكثر من أي شيء آخر، ويبدؤون بتقليدها بعد ساعة واحدة من الولادة[٤٦]. وفي غضون ساعتين يتعلمون السيطرة على عوالمهم الاجتماعية عن طريق الابتسام[٤٧]. بحلول الوقت الذي يصبحون فيه بالغين، يكونون بارعين في قراءة الأشخاص إلى درجة أنهم يجرون حسابات حول المكانة والشخصية تلقائياً، في عُشر الثانية[٤٨]. إن تطور أدمغتنا الغريبة المهووسة للغاية بالآخر، جلب معه آثاراً جانبية عجيبة،

فهوس الإنسان بالوجوه قوي للغاية، ونحن نراها في كل مكان تقريباً: في النار؛ في السحب؛ في الدهاليز المخيفة. وفي الخبز المحمص.

نحن نشعر بالعقول في كل مكان أيضاً. مثلما يصمم الدماغ العالم الخارجي، فإنه يبني أيضاً نماذج من العقول. تُعرف هذه المهارة، التي تعد سلاحاً أساسياً في مستودع الأسلحة الاجتماعية لدينا، بـ"نظرية العقل". إنها تمكننا من تخيل ما يفكر فيه الآخرون، ويشعرون به، ويتآمرون من أجله، حتى عندما لا يكونون حاضرين. يمكننا اختبار العالم من منظور الآخر. لدى عالم النفس، البروفيسور نيكولاس إيبلي، فإن هذه القدرة، التي من الواضح أنها ضرورية لرواية القصص، قد أعطتنا قوة هائلة. "غزا جنسنا الأرض بسبب قدرتنا على فهم عقول الآخرين، ليس بسبب إبهامينا المتعارضين أو براعتنا في استعمال الأدوات."[9] نحن نطور هذه المهارة في سن الرابعة، ونصبح عندها مستعدين للقصة، مجهزين لفهم منطق السرد.

إن القدرة الإنسانية على ملء عقولنا بعقول أخرى متخيلة هي بداية الدين. كان الشامان في قبائل الصيد والجمع يدخلون في حالة نشوة، ويتفاعلون مع الأرواح، ويستخدمون هذه التفاعلات كمحاولات للسيطرة على العالم. كانت الأديان عادةً مفعمة بالأرواحية[1] (animism): فأدمغتنا الراوية للقصص ستخلق عقولاً شبيهة بالإنسان في الأشجار والصخور

---

١ - الاعتقاد بوجود الأرواح وأن أي نظام حي أو كائن أو حتى المواد الجامدة أحياناً تمتلك نوعاً من الروح مثل الحجارة، والنباتات، وكذلك في الظواهر الطبيعية مثل الرعد، حتى داخل المعالم الجغرافية كالجبال والأنهار. الإحيائية منتشرة في الديانات القومية، لكن يمكن العثور عليها في الشنتو، والهندوسية، ووحدة الوجود، والسيخية، والوثنية الجديدة. المترجم

والجبال والحيوانات، متخيلة أن الآلهة التي تسكنها كانت المسؤولة عن الأحداث المتغيرة، وتتطلب السيطرة عليها إجراء الطقوس وتقديم القرابين.

تعكس قصص الطفولة ميلنا الطبيعي إلى مثل هذا الكشف المفرط عن العقل. في القصص الخيالية، توجد عقول شبيهة بالإنسان في كل مكان: المرايا تتحدث، الخنازير تأكل الفطور، الضفادع تتحول إلى أمراء. يعامل الصغار دماهم وعرائسهم بشكل طبيعي كما لو كانت مأهولة بذواتها. أتذكر أنني شعرت بالذنب الرهيب لتفضيلي الدب الوردي، الذي صنعته جدتي يدوياً، على الدب البني الذي اشتريته. كنت أعلم أن كليهما يعرف ما أشعر به نحوه، وهذا تركني مشتتاً وحزيناً.

نحن لا نكبر حقاً على أرواحيتنا المتأصلة. من منا لم يركل الباب الذي أغلق على أصابعه معتقداً، في تلك الوهلة القصيرة من الألم، أنه يهاجمنا رغبة في أذيتنا؟ من منا لم يخبر الحصالة أن تغرب عن وجهه؟ أي منا له الدماغ الذي لا يرتكب تلك المغالطة المثيرة للشفقة وفق النمط الأدبي، سامحين للشمس أن تجعلهم متفائلين بشأن اليوم القادم أو أن تجعلهم الغيوم المتراكمة متشائمين؟ تشير الدراسات إلى أن أولئك الذين يجسدون شخصية إنسانية على سياراتهم[50] يظهرون اهتماماً أقل في بيعها. يعمد المصرفيون إلى إظهار الحالة المزاجية البشرية[51] على تحركات الأسواق ووضع تداولاتهم وفقاً لذلك.

حينما نقرأ أو نسمع أو نشاهد قصة، ننشر مهاراتنا في نظرية العقل من خلال عمل نماذج متخيلة لعقول شخصياتها تلقائياً. بعض المؤلفين ينمذج عقول شخصياته الخاصة بقوة تجعلهم يسمعونها تتحدث. تحدّث كل من تشارلز ديكنز ووليام بليك وجوزيف كونراد عن هذه الخبرات

الاستثنائية[٥٢]. قاد الروائي والعالم النفسي البروفيسور تشارلز فيرنيهوف[٥٣] بحثاً أفاد فيه ١٩٪ من القراء العاديين بأنهم سمعوا أصوات الشخصيات الخيالية حتى بعد أن أنهوا القراءة وتركوا الكتب. أبلغ بعضهم عن نوع من الاستحواذ الأدبي، حيث تؤثر الشخصية في لهجة وطبيعة أفكارهم.

إنما، بقدر ما يتفوق الإنسان في مثل هذه المآثر من نظرية العقل، فإننا نميل إلى المبالغة في تقدير قدراتنا. وعلى الرغم من وجود الاستحالة التي أعترف بها في الادعاء بالقدرة على تقدير السلوك البشري بهذه الدقة العددية المطلقة، فإن بعض الأبحاث يشير إلى أن الغرباء يقرؤون أفكار ومشاعر الآخرين بدقة ٢٠ في المئة فقط. أما الأصدقاء والأحباب؟ فبحدود ٣٥ في المئة. أخطاؤنا حول ما يفكر فيه الآخرون هي سبب رئيس في الدراما البشرية. وبينما نتحرك في الحياة، ونتوقع خطأً ما يفكر فيه الناس وكيف ستكون ردود أفعالهم عندما نحاول السيطرة عليهم، فإننا نشجع بلا رحمة العداوات والمعارك وسوء الفهم، وكلها تطلق الدوامات المدمرة من التغيير غير المتوقع في عوالمنا الاجتماعية.

غالباً ما يتم بناء الكوميديا، سواء لدى وليام شكسبير أو جون كلس وكوني بوث، على مثل هذه الأخطاء. إنما، بغض النظر عن طريقة رواية القصص، فإن الشخصيات المتخيلة جيداً لها دائماً نظريات عن عقول الشخصيات الأُخر – ولأن هذه دراما –فإن تلك النظريات غالباً ما تكون خطأً. وسيؤدي هذا الخطأ إلى عواقب غير متوقعة، وإلى المزيد من الدراما. كتب مخرج فترة ما بعد الحرب المتنفذ ألكساندر ماكيندريك[٥٤] قائلاً: "أبدأ بالسؤال: ما الذي يظن (ب) أن (أ) يفكر فيه؟ يبدو الأمر معقداً

(وهو كذلك)، لكن هذا هو جوهر إعطاء بعض الكثافة للشخصية، وتالياً، للمشهد".

يستخدم المؤلف ريتشارد ييتس خطأً في نظرية العقل لإيجاد لحظة الدراما المحورية في كلاسيكيته **الطريق الثوري**. ترسم الرواية زواج فرانك وإبريل ويلر المنهار. لما كانا شابين، وحبهما حديثاً، حلم فرانك وإبريل بالحياة البوهيمية في باريس، لكن، حينما نلتقيهما، يكون واقع منتصف العمر قد أحدث أثره. لفرانك وأبريل طفلان، وثمة ثالث في الطريق، وقد انتقلا إلى إحدى ضواحي بيوت قطاعة الكعك[1]. حصل فرانك على وظيفة في شركة والده القديمة، ووجد نفسه يستقر في حياة سهلة من الغداءات المتخمة، وزوجة ربة منزل في البيت. إلا أن أبريل لم تكن سعيدة، وظلت تحلم بباريس. كانا يتجادلان بمرارة، وتركا ممارسة الجنس. أخذ فرانك ينام مع فتاة في العمل، ثم ارتكب خطأه في نظرية العقل.

من أجل كسر الجمود مع زوجته، يقرر فرانك الاعتراف بخيانته. يبدو أن نظريته عن عقل أبريل كانت أنها ستُقذف في حالة من التنفيس تعود بها إلى الواقع. ستكون هناك دموع تكفكفها، بالتأكيد، لكن تلك الدموع كانت فقط ستذكّر الحمقاء بالسبب الذي جعلها تحبه.

إنها، هذا ليس ما يحدث. وحينما يعترف، تسأله أبريل، لماذا؟ ليس لماذا نام مع الفتاة، بل لماذا يهتم بقول ذلك لها، إنها لا تهتم بشأن علاقته القصيرة.

---

١ – بيوت قطاعة الكعك cookie cutter houses تعبير يستخدم في أمريكا وكندا للدلالة على نوع من التطوير السكني الذي يتم فيه بناء منازل متشابهة متعددة على قطعة أرض (مساحة) مقسمة إلى قطع صغيرة فردية. المترجم

وهذا ليس ما كان فرانك يتوقعه على الإطلاق. كان يريدها أن تهتم! "أنا أعلم أنك تفعل"، تقول له أبريل، "وأفترض أنني كذلك، إذا أحببتك، لكنك ترى أني لا أفعل ذلك. أنا لا أحبك، ولم أكن أحبك حقاً، ولم أدرك ذلك قط حتى هذا الأسبوع؟"

6.1

فيما تتجول العين، وتبني عالم قصصها كي تعيش داخله، يصعب على الدماغ اختيار المكان الذي يخبرها أن تنظر إليه. نحن منجذبون إلى التغيير، بالطبع، لكن أيضاً إلى التفاصيل البارزة الأخرى. اعتاد العلماء الاعتقاد بأن الانتباه يتوجه ببساطة إلى الأشياء البارزة، لكن الأبحاث الحديثة تشير إلى أننا، في الأرجح، ننجذب إلى ما نراه ذا معنى(**). لسوء الحظ، لم يُعرف، على وجه التحديد حتى الآن، ما الذي تعنيه كلمة "معنى" في هذا السياق، لكن الاختبارات التي تتعقب رفة العين وجدت، في سبيل المثال، أن الرفّ غير المنظم جذب انتباهاً أكثر من جدار تغمره الشمس. بالنسبة لي، فإن هذا الرف غير المنظم يلمّح إلى التغيير البشري؛ وإلى تفاصيل الحياة، وإلى مشكلة تدس نفسها في مكان مصمم ليكون منظماً. إنها ليست مفاجأة أن تنجذب إليه الأدمغة التي كانت تحت الاختبار. إنه مادة لقصة، في حين أن الشمس لا تنال سوى هزة الكتفين في لا مبالاة.

يختار رواة القصص أيضاً، وبعناية، التفاصيل المهمة التي يجب عرضها ومتى. في **الطريق الثوري**، بعد أن يرتكب فرانك خطأه المغيّر في نظرية العقل، الذي يلقي بحياته في اتجاه جديد وغير متوقع، يلفت المؤلف انتباهنا

إلى تفصيل رائع معين. إنه صوت عاجل عبر المذياع: "واستمعوا إلى هذا. الآن، في أثناء تصفيات فصل الخريف، ستجدون بضاعة روبرت هال كاملة من سراويل المشي القصيرة للرجال والجينز الرياضي مخفّضة إلى حد كبير!"

ولكون ذلك قابلاً للتصديق أو جذاباً، فهو يعمل على تكثيف مشاعرنا، في اللحظة المناسبة تماماً، للزاوية التي كانت أبريل ربة البيت المخنوقة والكئيبة، قد وجدت نفسها محشورة فيها. تفكر في ما أصبح عليه فرانك وتدينه. اعتاد الظنّ أنه كان بوهيمياً -مفكراً! -والآن هو رجل السراويل القصيرة. هذا الإعلان له.

يشتهر المخرج ستيفن سبيلبرج باستخدامه للتفاصيل البارزة لإنشاء الدراما. في **المتنزّه الجوارسي** (Jurassic Park)، في أثناء مشهد يُبنى على رؤيتنا الأولى للتيرانوصور ركس، نرى كوبين من الماء على لوحة أجهزة القياس في السيارة، وثمّة هدير عميق من الأرض يُرسل حلقات على سطح السائل. تُقطع الصورة عن وجوه الركاب، كل تغيير بسجّل ببطء. ثم نرى مرآة الرؤية الخلفية تهتز مع خطوات الوحش. تضيف تفاصيل إضافية مثل هذه مزيداً من التوتر من خلال محاكاة لطريقة معالجة الأدمغة للحظات التوتر. حينما ندرك أن سيارتنا توشك أن تنهار، في سبيل المثال، يحتاج المخ إلى زيادة قدرته مؤقتاً على السيطرة على العالم. تزداد قوة المعالجة الخاصة بنا ونصبح على دراية بالمزيد من العناصر في بيئتنا، التي لها تأثير في جعل الوقت يبدو كأنه يتباطأ. بهذه الطريقة بالضبط، يعمد رواة القصص إلى تمديد الوقت، ومن ثم بناء التشويق، من خلال إقحام لحظات رفّ إضافية والمزيد من التفاصيل.

7.1

هناك مقعد في المتنزه، في مدينتي، لا أحب أن أمر إلى جانبه لأنه مسكون بذكريات فراق حبيبتي الأولى. أرى أشباحاً على هذا المقعد لا يراها أي شخص آخر، باستثنائها هي، ربما. وأنا أشعر بتلك الأشباح أيضاً. مثلما تكون العوالم البشرية مسكونة بالعقول والوجوه، فإنها مسكونة بالذكريات. نحن نفكر في فعل "الرؤية" بأنه اكتشاف بسيط للألوان والحركة والشكل. لكننا نرى عبر ماضينا.

يتكون ذلك الأنموذج العصبي المتخيل للعالم الذي نعيش فيه من نماذج فردية أصغر -لدينا نماذج عصبية لمقاعد المتنزه، والديناصورات، وداعش، والآيس كريم، ونماذج من كل شيء -وكل منها معبأ بأواصر من تواريخنا الشخصية الخاصة، فنرى كلاً من الشيء عينه وكل ما نربطه به. كما نشعر به أيضاً. وكل ما يسترعي انتباهنا يثير أحاسيس، معظمها دقيق للغاية، ونُحسّه تحت مستوى الدراية الواعية. تومض هذه المشاعر وتموت بسرعة بحيث تسبق التفكير الواعي، وتالياً تؤثر فيه. كل تلك المشاعر تتحول إلى أحد حافزين: إما التقدم وإما الانسحاب. وأنت تفحص أي مشهد، إذاً، تكون في عاصفة من المشاعر؛ والأحاسيس الإيجابية والسلبية من الأشياء التي تراها تنهال عليك مثل قطرات المطر الناعمة. هذا الفهم هو البداية لإنشاء شخصية مقنعة وأصيلة على الصفحة. فالشخصية في الخيال، كالشخصية في الحياة، تعيش في عالم متخيل فريد في نوعه، يكون كل ما تراه أو تلمسه ذا معنى شخصي مميز.

عوالم الشعور هذه هي نتيجة للطريقة التي تشفر وفقها أدمغتنا البيئة. يتم تخزين النماذج التي لدينا عن كل شيء في شكل شبكات عصبية. حينما يشد اهتمامنا كوب من النبيذ الأحمر، في سبيل المثال، يجري تنشيط عدد كبير من الخلايا العصبية في أجزاء مختلفة من الدماغ في وقت واحد. فليست لدينا منطقة محددة لـ"كأس النبيذ" كي تتحفز، ما لدينا هو استجابات لـ"السائل"، "الأحمر"، "السطح اللامع"، "السطح الشفاف"، وما إلى ذلك. حينما يُطلق ما يكفي من هذه الأوصاف، فإن الدماغ يفهم ما هو أمامه ويبني كأس النبيذ كي "نراه".

إنما، هذه التحفيزات العصبية لا تقتصر على مجرد وصف المظهر. حينما نكتشف وجود كأس النبيذ، فإن هناك علاقات أُخر تظهر إلى حيز الوجود: المذاقات الحلوة والمرة؛ كروم العنب؛ العنب؛ الثقافة الفرنسية؛ اللطخات الداكنة على السجاد الأبيض؛ رحلتك إلى وادي باروسا؛ آخر مرة كنت في حالة سكر وجعلت من نفسك أضحوكة؛ أول مرة تثمل فيها وتجعل من نفسك أضحوكة؛ نَفَس المرأة التي جذبتك. هذه العلاقات لها تأثيرات قوية في تصوراتنا. تظهر الأبحاث أننا عندما نشرب النبيذ[٥٦]، فإن قناعاتنا بجودته وسعره تتغير من تجربتنا الفعلية لمذاقه. كما أن لطريقة وصف الطعام[٥٧] أثر مماثل.

إن مثل التفكير الترابطي هو ما يعطي الشعر قوته. تلعب القصيدة الناجحة على شبكاتنا الترابطية كما يلعب عازف القيثارة على الأوتار. من خلال الاستخدام المتقن لبعض الكلمات البسيطة، التي تداعب بلطف الذكريات والعواطف والأفراح والصدمات المدفونة بعمق، التي خُزّنت في

شكل شبكات عصبية تثار في أثناء قراءتنا. وبهذه الطريقة، يعزف الشعراء الأوتار الغنية بالمعنى الذي يتردد صداه عميقاً، حتى إننا نجاهد لنفهم سبب تأثيرها فينا بشكل كامل.

تصف قصيدة "الدفن"، للشاعرة أليس ووكر، الشاعرة وهي تحضر طفلها إلى المقبرة في إيتونتون، جورجيا، حيث دفنت أجيالاً عدة من أسرتها، وتصف جدتها الراحلة:

ساكنة

تحت شمس جورجيا،

فوقها الخطو الأنيق لحوافر

الماشية

والمقابر التي "تنفتح دون سابق إنذار" و

تغطي نفسها باللبلاب البري

وثمر العليق - سعيدة يشوبها الألم وحكيمة

لا أحد يعرف السبب. لا أحد يسأل.

لما قرأت "الدفن" أول مرة، كانت السطور الموجودة في نهاية هذا المقطع الصوتي قليلة المنطق في نظري، ومع ذلك وجدتها على الفور جميلة، ولا تُنسى وحزينة:

متناسبة الضرورات الجغرافية والطيور

الفتية القصية تطير جنوباً لتدفن

العجوز الميتة.

إنها العمليات الترابطية نفسها، ما يسمح لنا بالتفكير بشكل مجازي. تكشف تحليلات اللغة عن حقيقة استثنائية هي أننا نستخدم استعارة واحدة كل عشر ثوان[٥٨] من الكلام أو كتابة الكلمات. إن كان هذا يبدو أكثر من اللازم، فذلك لأنك معتاد على التفكير بشكل مجازي -للتحدث عن الأفكار التي "تحملها" أو المطر الذي "يتحرك" أو الغضب الذي "يشتعل" أو الأشخاص "الأوغاد[١]". نماذجنا ليست مسكونة بذواتنا فقط، بل أيضاً بخصائص الأشياء الأُخر. في مقالها الذي صدر عام ١٩٣٠ بعنوان (مطاردة الشوارع) تستخدم فرجينيا وولف استعارات خفية عدّة على مدار جملة رائعة واحدة:

كم كان جميلاً شارع لندن حينها، بجزر الأضواء، وحدائق عتمته الطويلة، على جانبه ربما توجد بعض المساحة المزروعة بالعشب والأشجار، يتجهز فيها الليل لينام بشكل طبيعي، وحالما يجتاز القضبان الحديدية، يسمع المرء ذلك التقصف الضئيل وحركة الأوراق والأغصان التي يبدو أنها تفترض صمت الحقول في كل مكان حولها، وبومة تنعب، بعيداً عن جلبة القطار في الوادي.

يبني علماء الأعصاب حجة قوية[٥٩] مفادها أن الاستعارة الآن أهم بكثير لدى الإدراك البشري أكثر من أي وقت مضى. يجادل كثيرون في أنها الطريقة الأساسية كي تفهم العقول المفاهيم المجردة، كالحب والفرح والمجتمع والاقتصاد. ببساطة، لا يمكن فهم هذه الأفكار بأي معنى مفيد، دون إرفاقها بالمفاهيم التي لها خواص فيزيائية: أشياء تُزهر ودافئة وتتمدد وتتقلص.

١ - الكلمة في الأصل أعضاء ذكرية. المترجم

تميل الاستعارة (والشقيق القريب منها، التشبيه) إلى العمل على الصفحة بإحدى طريقتين. خذ هذا المثال من رواية مايكل كننغهام **بيت عند نهاية العالم**، "لقد غسلت الأكياس البلاستيكية القديمة وعلقتها على الحبل حتى تجف، كسلسلة من قناديل البحر الهادئة والمتشبثة تطفو تحت أشعة الشمس". تعمل هذه الاستعارة أساساً عن طريق فتح فجوة في المعلومات. وهي تسأل الدماغ سؤالاً: كيف يمكن أن تكون الحقيبة البلاستيكية قنديل بحر؟ وللعثور على الإجابة، تتخيل المشهد. ويدفعنا كننغهام إلى نمذجة قصته بوضوح أكثر.

في روايتها **"ذهب مع الريح"**، تستخدم مارغريت ميتشل الاستعارة ليس لتوضيح معنى بصري بل شيء تصوري: "غموضه الخاص أثار فضولها مثل باب لا قفل له ولا مفتاح".

في رواية **السبات العميق**، تُمكّن الاستعارة ريموند تشاندلر من تجميع كثير من المعنى في سبع كلمات فقط: "الموتى أثقل وزناً من القلوب المكسورة".

توضح عمليات مسح الدماغ استخدام المجاز الثاني والأقوى. لما قرأ المشاركون في إحدى الدراسات عبارة "كان يمر بيوم قاسٍ"[١٠]، أصبحت مناطقهم العصبية الخاصة بالشعور بالملمس أكثر نشاطاً، مقارنةً بما حدث عندما قرأ المشاركون "كان يمر بيوم سيئ". وفي تجربة أخرى، كان لمن قرؤوا "تحملت العبء على عاتقها" نشاط أكثر في المناطق العصبية المرتبطة بالحركة الجسدية منه عندما قرؤوا "تحملت العبء". هذه كتابة نثرية تستخدم أسلحة الشعر. إنها تنجح لأنها تنشّط نماذج عصبية إضافية تعطي

اللغة معنى وإحساساً إضافيين. فنحن نشعر بالثقل والضغط في الحمل على العاتق، ونلمس الخشونة في طبيعة اليوم.

يستغل غراهام غرين هذا التأثير في روايته **الأمريكي الهادئ**. هنا، يتلقى بطل الرواية، ذو الساق المكسورة، مساعدة غير مرغوب فيها من خصمه: "حاولت الابتعاد عنه والاعتماد على نفسي، لكن الألم عاد مزمجراً مثل قطار يقطع نفقاً". هذه الاستعارة المحكومة بدقة كافية لجعلك تجفل. يمكنك أن تشعر تقريباً أن الشبكات العصبية تنطلق وتقترض بجشع من بعضها بعضاً: الساق الطرية؛ والعظم المكسور، والألم بكل سرعته، وعدم توقفه ودويه، يهدر في نفق الساق المتأذية.

في **إله الأشياء الصغيرة**، تستخدم أرونداتي روي اللغة المجازية لإضفاء تأثيرها الحسي حين وصفها مشهد حب بين الشخصيتين آمو وفاليودا: "كان يمكنها أن تشعر بنفسها من خلاله. بشرتها. وطريقة وجود جسدها فقط حيث يلمسها. وبقية جسدها دخان".

وها هو ذا، دينيس ديدرو، الكاتب والناقد من القرن الثامن عشر، يستخدم واحداً من التشبيهات المتناقضة تماماً للتعبير عن وجهة نظره: "الخليعون عناكب بغيضة، غالباً ما تصطاد فراشات جميلة".

يمكن استخدام الاستعارة والتشبيه لخلق المزاج. في رواية كارل أوف كنوسجارد **الموت في الأسرة**، يصف الراوي خروجه من المنزل لتدخين السجائر، في انتظار إخلاء منزل والده المتوفى مؤخراً. هناك يرى، "زجاجات بلاستيكية ملقاة على جوانبها على أرضية من الطوب وقد رشتها قطرات المطر. ذكّرتني أعناق الزجاجات بالكمامات، كما لو كانت

مدافع صغيرة تشير فوهاتها إلى جميع الاتجاهات". إن اختيار كنوسجارد للغة يضيف إلى الهالة الميتة والغاضبة في المقطع عن طريق التحرك بشكل غير متوقع إلى نماذج القارئ الذهنية للبنادق.

يتمكن سادة الوصف، مثل تشارلز ديكنز، من ضرب النماذج الترابطية لدينا مراراً وتكراراً، وخلق تصاعدات رائعة من المعنى، باستخدام الاستعارات الممددة. وها هو ذا في ذروة قوته، يعرّفنا إلى إبنيزر البخيل في **ترنيمة عيد الميلاد**.

> جمّد البرد بداخله ملامحه المسنة، قضم أنفه المدبب، وجعّد خده، وصلّب مشيته؛ جعل عينيه حمراوين، وشفتيه الرقيقتين زرقاوين. وتحدث بلسان سليط وصوت صارّ. كان ثمة ثلج هشّ على رأسه وعلى حاجبيه وذقنه الخشنة. كان يحمل درجة حرارة منخفضة خاصة به دائماً؛ ثلّجت مكتبه في أيام الصيف الحارة. ولم يذبها درجة واحدة في عيد الميلاد. كان للحرارة والبرودة الخارجية تأثير ضئيل في البخيل. لا دفء يمكن أن يسخّنه، ولا الطقس الشتوي يمكن أن يبرّده. لم تكن أي الرياح التي هبت أكثر لذعاً منه، ولم يكن أي تساقط للثلوج أكثر تصميماً منه على هدفه، أو المطر المتساقط أقل قبولاً للاستعطاف.

كان المؤلف والصحافي جورج أورويل يعرف وصفة استعارة قوية. في الأوساط الشمولية لروايته ١٩٨٤، ويصف الغرفة الصغيرة التي يستطيع البطل وينستون وشريكته جوليا أن يكونا فيها معاً دون أن تتجسس عليهما الدولة بأنها "عالم، وفسحة من الماضي حيث يمكن للحيوانات المنقرضة المشي".

لن يكون مفاجئاً اكتشاف أن أورويل الصحيح دوماً[٦١] كان على حق حتى عندما كتب عن الكتابة. واقترح، عام ١٩٤٦، أن "الاستعارة التي يتم تُنشأ حديثاً تساعد الفكرة باستحضارها صورة مرئية"، قبل تحذيره من استخدام هذا "التكديس الضخم للاستعارات البالية التي فقدت كل قوتها الإيحائية، والتي تستخدم فقط لأنها تجنب الناس مشقة اختراع العبارات بأنفسهم".

اختبر الباحثون مؤخراً[٦٢] فكرة أن الاستعارات الكليشيهية المبتذلة أصبحت "مهترئة" بسبب الإفراط في استخدامها، وأجروا مسحاً لأدمغة أشخاص قرؤوا الجمل التي تضمنت استعارات تستند إلى الفعل ("فهموا الفكرة")، بعضها كان بالياً تماماً وبعضها الآخر جديداً. وكتب عالم الأعصاب البروفيسور بنجامين بيرغن "كلما كان التعبير مألوفاً، قل تنشيطه للنظام الحركي، وبعبارة أخرى، بمرور الوقت وكثرة الاستخدام، فإن التعبيرات المجازية تصبح أقل حيوية وأقل إثارة، على الأقل عندما تقاس بمقدار ما تحفزه من محاكاة مجازية."

8.1

في تجربة كلاسيكية[٦٣] أجريت عام ١٩٣٢، قرأ عالم النفس فريدريك بارتليت للمشاركين في التجربة قصة تقليدية عن السكان الأمريكيين الأصليين، وطلب إليهم إعادة سردها، من الذاكرة، على فترات مختلفة. كانت حرب الأشباح حكاية قصيرة مكونة من ٣٣٠ كلمة عن صبي اضطر على مضض إلى الانضمام إلى جماعة محاربة. وفي أثناء المعركة، حذر أحد المحاربين الصبي من أنه قد أصيب بإطلاق النار عليه، لكن الصبي

عندما نظر إلى جسده، لم يستطع رؤية أي جروح عليه، وخلص إلى أن جميع المحاربين كانوا في الواقع مجرد أشباح. في صباح اليوم التالي، تقلّص وجه الصبي، وخرج شيء أسود من فمه، وسقط ميتاً.

كان لحرب الأشباح العديد من الخصائص التي كانت غير عادية، على الأقل لدى المشاركين في الدراسة باللغة الإنجليزية. لما تذكروا الحكاية بمرور الوقت، وجد بارتليت أن أدمغتهم قد فعلت شيئاً مثيراً للاهتمام. لقد بسّطوا القصة وأضفوا الطابع الرسمي عليها، ما جعلها مألوفة أكثر عن طريق تغيير كثير من صفاتها "المفاجئة، المتقلبة وغير المهمة". لقد أزالوا تفاصيل، وأضافوا تفاصيل جديدة، وأعادوا ترتيب كثير من التفاصيل الأخرى. "كل ما بدا غير مفهوم، جرى حذفه أو تفسيره"، بالطريقة نفسها التي قد يصحح بها المحرر أي قصة متعثرة.

إن تحويل المشوّش والعشوائي إلى قصة مفهومة هو وظيفة أساسية لعقلنا الراوي للقصص. نحن محاطون بلجج من المعلومات المشوّشة في كثير من الأحيان. ومن أجل مساعدتنا في الشعور بالسيطرة، تبسّط العقول بشكل جذري العالم بالسرد. تختلف التقديرات، لكن يعتقد أن الدماغ يعالج نحو ١١ مليون واساً[1] من المعلومات في أي لحظة معينة[٦٤]، لكنه لا يجعلنا ندرك بوعي أكثر من أربعين[٦٥] واساً. يفرُز الدماغ المعلومات الوافرة ويقرر أياً منها معلومات بارزة يجب تضمينها في مجرى الوعي.

---

١ - البت: أو الثُنائِيَّة أو وَاسَمٌ وتجمع على وَاسَمَاتٌ (بالإنجليزية: bit) يتم في الحواسيب تخزين المعلومات ومعالجتها في شكل بتات (bits) وبذلك يكون البت نظرياً أصغر وحدة حاملة أو ناقلة لمعلومة. المترجم

ثمة فرصة لأن تكون اطلعت على هذه العمليات عندما تسمع فجأة، في غرفة مزدحمة، شخصاً ما في زاوية بعيدة يذكر اسمك. تشير هذه التجربة إلى أن الدماغ كان يراقب عدداً لا حصر له من المحادثات، وقد قرر تنبيهك إلى تلك التي تبدو مهمة لك. إنه يبني قصتك نيابة عنك: التدقيق في المعلومات المشوشة التي تحيط بك، وإظهار ما يهمك فقط. هذا الاستخدام للسرد لتبسيط ما هو معقد هو صحيح أيضاً لدى الذاكرة. الذاكرة البشرية "استطرادية" (نميل إلى معايشة ماضينا الفوضوي كسلسلة مبسطة للغاية من الأسباب والنتائج) و"سيروية ذاتية" (تلك الحلقات المتصلة مشربة بالمعنيين الشخصي والأخلاقي).

لا يوجد جزء واحد من الدماغ مسؤول عن صنع مثل هذه القصة. وفي حين أن معظم المناطق لها تخصصات، فإن نشاط الدماغ أكثر تشتتاً مما كان يعتقده العلماء. بعد قولي هذا، لن نكون رواة قصص إن لم يكن الأمر متعلقاً بالمنطقة حديثة التطور، القشرة المخية الحديثة. إنها طبقة رقيقة، بعمق ياقة القميص تقريباً، مطوية بطريقة بحيث يتم تعبئة ثلاث أقدام كاملة منها في طبقة وراء جبينك. وإحدى وظائفها الحرجة هي تتبع عوالمنا الاجتماعية، والمساعدة في تفسير الإيماءات الجسدية وتعبيرات الوجه ودعم نظرية العقل.

غير أن القشرة المخية الحديثة هي أكثر من مجرد معالج للناس. إنها مسؤولة عن التفكير المعقد، بما في ذلك التخطيط والاستدلال وإجراء الصلات الجانبية. حينما يكتب عالم النفس البروفيسور تيموثي ويلسون أن أحد الاختلافات الرئيسة بيننا والحيوانات الأخرى، هو أن لدينا عقلاً خبيراً

في بناء "نظريات وشروحات تفصيلية حول ما يحدث في العالم، ولماذا"، فهو يتحدث بشكل أساسي عن القشرة المخية الحديثة.

هذه النظريات والتفسيرات غالباً ما تأخذ شكل القصص. أحد أقدم ما نعرفه يحكي لنا عن دب يطارده ثلاثة صيادين، يصاب الدب، وينزف، على أوراق أرض الغابة، تاركاً وراءه كل ألوان الخريف، ثم يتمكن من الفرار بتسلق الجبل والقفز في السماء، حيث يصبح كوكبة الدب الأكبر[1]. عُثر على نسخ من أسطورة القنص الكونية[66] هذه في اليونان القديمة، شمال أوروبا، سيبيريا، والأميركتين، حيث حكى هنود الإيروكوا هذا النوع بالذات. وبسبب هذا النمط من الانتشار، يُعتقد أنَّ الأسطورة قد رُويت عندما كان هناك جسر بري بين ما يعرف الآن بألاسكا وروسيا. يرجع تاريخه إلى ما بين ١٣.٠٠٠ و ٢٨.٠٠٠ سنة قبل الميلاد.

نقرأ أسطورة القنص الكونية الآن مثل قطعة كلاسيكية من الهراء الإنساني. ربما نشأت في حلم أو رؤيا شامانية. إنما، الأمر بدأ، في الأرجح، عندما سأل شخص ما، في مرحلة ما، شخصاً آخر، "مهلاً، لماذا تبدو هذه النجوم كأنها دب؟" وقد أصدر هذا الشخص تنهداً يشبه ما يصدره العجوز الحكيم، منحنياً على عكازه الخشبي، وقال: "حسناً، من المضحك أن تسأل عن ذلك." ولا نزال، بعد ٢٠ ألف عام، لا نزال نردد ذلك.

حينما تطرح أمامها أعمق الأسئلة عن الواقع، تميل أدمغة البشر نحو القصة. ما هو الدين الحديث إن لم يكن "نظرية وشرحاً موسعاً يصدر عن

---

١ - بَنَاتُ نَعْشٍ الكُبْرَى. المترجم

القشرة المخية الحديثة حول ما يحدث في العالم ولماذا يحدث؟" الدين لا يسعى فقط إلى شرح أصل الحياة، إنه ردنا على أكثر الأسئلة عمقاً: ما هو الخير؟ وما هو الشر؟ ماذا أفعل بكل شعوري بالحب، والذنب، والكراهية، والشهوة، والحسد، والخوف، والحداد والغضب؟ هل يجبني أحد؟ ماذا يحدث عندما أموت؟ الإجابات لا تظهر بشكل طبيعي كبيانات أو معادلة حسابية. وبدلاً من ذلك، عادةً ما تكون لها بداية ووسط ونهاية، وتتميز بشخصيات ذات إرادة، بعضها بطولي، وبعضها شرير، وكلها تشارك في بطولة حبكة مثيرة ومتغيرة مبنية من أحداث غير متوقعة يكون لها معنى.

لفهم أسس الكيفية التي يُحوّل بها الدماغ وفرة المعلومات التي تحيط به إلى قصة مبسطة، يجب أن نفهم قاعدة أساسية في رواية القصص. لقصص الدماغ بنية أساسية مبنية على السبب والنتيجة. وسواء أكانت ذكرى أم ديناً أم حرب أشباح، فإنه يعيد بناء الواقع المرتبك والمشوش إلى نظريات مبسطة عن كيف تسبب شيء ما في حدوث شيء آخر. السبب والنتيجة أمران أساسيان لكيفية فهمنا العالم. الدماغ لا يسعه إلا أن يكوّن علاقات من السبب والنتيجة. إنه تلقائي. ويمكننا اختباره الآن. القيء. الموز.[٦٧] ها هو ذا عالم النفس، البروفيسور دانييل كانيمان، يصف ما حدث للتو في أدمغتكم: "لم يكن ثمة سبب محدد للقيام بذلك، لكن عقلكم افترض تلقائياً تسلسلاً زمنياً واتصالاً سببياً بين عبارة الموز والقيء، ما شكّل سيناريو مبدئياً يكون فيه الموز سبباً للقيء".

كما يُظهر اختبار كانيمان، فإن المخ يُجري اتصالات بين السبب والنتيجة حتى في حالة عدم وجود أي منها. تم استكشاف قوة وتأثير صنع القصة

بطريقة السبب والنتيجة في أوائل القرن العشرين من قبل المخرجين السوفييتين فسيفولود بودوفكين وليف كوليشوف[٦٨]، اللذين عرضا فيلماً يحوي صوراً متجاورة لوجه ممثل مشهور خالٍ من التعابير مع لقطات لصحن حساء، وامرأة ميتة في نعش، وفتاة تلعب بدمية دب. ثم أظهرا كل تجاور إلى الجمهور. "النتيجة كانت رائعة"، يتذكر بودوفكين أن الجمهور اهتاج من تصرف الفنان، وأشار إلى الجدية الشديدة في مزاجه نحو الحساء المنسي، وقد تأثر بالحزن العميق الذي كان ينظر به إلى المرأة الميتة، وأبدى الجمهور إعجابه بالابتسامة الخفيفة السعيدة التي علت وجهه وهو يراقب الفتاة وهي تلعب، لكننا كنا نعرف أن الوجه في كل الحالات الثلاث كان هو نفسه تماماً.

أكدت التجارب اللاحقة نتائج صانعي الأفلام؛ فحينما تُعرض الرسوم الكاريكاتورية ذات الأشكال المتحركة البسيطة، يستنتج المشاهدون دون جهد الأرواحية والقصص المبنية على السبب والنتيجة حول ما كان يحدث: هذه الكرة تتنمّر على تلك؛ هذا المثلث يهاجم ذلك الخط، وهلم جراً. ولما عرضت عليهم أقراص تتحرك بشكل عشوائي على الشاشة، عمد المشاهدون إلى تضمين تسلسل المطاردة حيث لم يكن هناك شيء منها.

السبب والنتيجة، هي اللغة الطبيعية للدماغ. إنها كيفية فهمه وتفسيره للعالم. تُصنع قصص ساحرة كسلسلة من الأسباب والنتائج. يكمن السر وراء الكتب الأكثر مبيعاً، والبرامج النصية ذات الإقبال الكبير في التزامهم الثابت بالحركة إلى الأمام، والشيء الذي يؤدي مباشرةً إلى آخر. في عام ٢٠٠٥، كان الكاتب المسرحي الحائز جائزة بوليتزر، ديفيد ماميت، يقود فريق دراما تلفزة يدعى الوحدة (The Unit) بعد أن أصبح محبطاً من كُتّابه الذين

يتتجون مشاهد من دون سبب أو نتيجة -التي كانت، في سبيل المثال، لتوصيل المعلومات التوضيحية -أرسل مذكرة بأحرف كبيرة غاضبة، تسربت عبر الإنترنت (ولقد عمدت إلى خفض الحدة لأحفظ آذانكم): "أي مشهد لا يؤدي إلى تعزيز الحبكة والموقف المستقل (أي، يستند بشكل كبير، في حد ذاته، على مزاياه الخاصة) هو إما غير ضروري وفائض عن الحاجة وإما مكتوب بشكل غير صحيح". "ابدأ، في كل مرة، بهذه القاعدة التي لا تنتهك: يجب أن يكون المشهد درامياً. يجب أن يبدأ لأن البطل لديه مشكلة، ويجب أن يتوج بأن يجد البطل نفسه أو نفسها محبطاً أو عالماً بوجود طريقة أخرى."

المسألة ليست ببساطة أن المشاهد التي دون سبب ونتيجة تميل إلى أن تكون مملة. من المؤكد أن الحبكات المفككة مع السبب والنتيجة تصبح مربكة، لأنها لا تتحدث بلغة الدماغ. هذا ما اقترحته كاتبة سيناريو فيلم (The Devil Wears Prada)، ألين ماكين بروش، عندما قالت: "تحتاج لأن يكون بين كل مشاهدك مشهد (لأن) وليس مشهد (وبعدها). فالأدمغة تكافح مع (وبعدها). حينها يحدث شيء ما هنا، وبعدها نجد أنفسنا مع امرأة في موقف للسيارات شاهدت لتوها طعناً، وبعدها هناك فأر في محلات مذركير في عام ١٩٧٧، وبعدها رجل عجوز يغني أغاني البحر في بستان ممتلئ بالكمثرى، فالكاتب حينها يسأل الناس كثيراً".

إنما، في بعض الأحيان، يكون هذا عن قصد. الفرق الأساسي بين رواية القصص التجارية والقصص الأدبية هو استخدامها للسبب والنتيجة. التغيير في قصة السوق سريع وواضح، ويمكن فهمه بسهولة، في حين أنه في الأدب الرفيع غالباً ما يكون بطيئاً وغامضاً، ويتطلب كثيراً من العمل من

القارئ الذي يتعين عليه التفكير في فك الارتباطات الخاصة وإلغاء التشفير وحده. إن روايات مثل **طريقة سوان** لمارسيل بروست هي رواية ممتلئة بالانعطافات وتشمل، في سبيل المثال، وصفاً لأزهار الزعرور يستمر لأكثر من ألف كلمة. ("أنت محب لأزهار الزعرور"، تهمس إحدى الشخصيات للراوي، في منتصف الطريق.) يشار إلى أفلام دافيد لينش الفنية في كثير من الأحيان بأنها "تشبه الحلم"، لأنها كالأحلام، غالباً ما يوجد فيها منطق السبب والنتيجة.

من المرجح أن يكون الذين يستمتعون بهذه القصص من القراء الخبراء المحظوظين، بأن يكونوا قد ولدوا بالأنواع الصحيحة من العقول، ونشؤوا في بيئات تعليمية تغذي مهارة التقاط قرائن المعنى المتفرقة نسبياً، التي تركها رواة القصص أولئك. وأظن أيضاً أنهم يميلون لأن يكون معدلهم أعلى من المتوسط في سمة "الانفتاح على التجربة" الموجودة في شخصياتهم، التي تُنبئ بقوة بالاهتمام بالشعر والفنون[٦٩] (وكذلك "الاتصال بخدمات الطب النفسي). يفهم القراء الخبراء أن أنماط التغير التي سيواجهونها في الأفلام الفنية والخيال الأدبي أو التجريبي ستكون مبهمة وخفية، والأسباب والنتائج غامضة إلى درجة أنها تصبح أحجية رائعة تبقى معهم شهوراً، بل حتى سنوات بعد القراءة، لتصبح في النهاية مصدراً للتأمل وإعادة التحليل والنقاش مع القراء والمشاهدين الآخرين - **لماذا تصرفت الشخصيات هكذا؟ ما الذي كان يقوله المخرج حقاً؟**

إلا أنه يجب على جميع رواة القصص، بغض النظر عن جمهورهم المستهدف، الحذر من الإفراط في إحكام سردياتهم. فعلى الرغم أن من

الخطر ترك القراء يشعرون بالارتباك والتخلي عنهم، إلا أنه من الخطورة أيضاً التفسير المفرط. يجب إظهار الأسباب والنتائج بدلاً من إخبارنا بها؛ وأن نُقترح لا أن تُشرح. يجب أن يتمتع القراء بحرية توقع ما سيحدث بعد ذلك، وأن يكونوا قادرين على إدراج مشاعرهم وتفسيراتهم لسبب حدوث شيء لتوّه وما يعنيه كل ذلك. هذه الفجوات في التفسير هي الأماكن في القصة التي يدُسّ فيها القراء أنفسهم: وتصوراتهم المسبقة؛ وقيمهم وذكرياتهم وصِلاتهم وعواطفهم -لتصبح كلها جزءاً نشطاً من القصة. لا يمكن لأي كاتب أن يزرع عالمه العصبي في عقل القارئ. بدلاً من ذلك، يتشابك عالماهما. لا يمكن لعمل أن يخلق صدى له القدرة على هز القراء كما يفعل الفن إلا عبر القراء الذين يدسون أنفسهم في ذلك العمل.

9.1

لذلك، تمكنا من حل لغزنا. لقد اكتشفنا أين تبدأ القصة: في لحظة تغيير غير متوقع، أو مع وجود فجوة في المعلومات، أو كليهما في الأرجح. كما يحدث لبطل الرواية، يحدث للقارئ أو المشاهد. تُستثار قدراتنا على الانتباه. عادة ما نتبع عواقب التغيير الدراماتيكي في أثناء نضوجه من بداية القصة في نمط من الأسباب والنتائج التي سيكون منطقها غامضاً بدرجة كافية لإبقائنا فضوليين ومشاركين. إنما، في حين أن هذا صحيح تقنياً، إلا أنه في الواقع الأكثر ضحالة بين الإجابات. من الواضح أن هناك كثير في رواية القصص من مجرد هذه العملية الميكانيكية إلى حد ما.

ثمة ملاحظة مماثلة قام بها صانع القصة بالقرب من بدايةِ كلاسيكيةِ هيرمان مانكيويتز وأورسون ويليز السينمائية عام ١٩٤١ **المواطن كين**. يبدأ الفيلم بالتغير وفجوة المعلومات: وفاة الشخصية المهمة تشارلز فوستر كين مؤخراً، وهو يسقط كرة زجاجية تحتوي على منزل صغير مغطى بالثلوج، وينطق كلمة واحدة غامضة: برعم وردة. بعد ذلك، يُقدم لنا فيلماً إخبارياً سينمائياً يوثق الحقائق الأولية عن سبعين عاماً من حياته: كان كين شخصية معروفة ومثيرة للجدل، وكان ثرياً للغاية، يمتلك ويحرر صحيفة نيويورك ديلي انكوايرر. كانت والدته تدير نزلاً، وجاءت ثروة الأسرة بعد أن ترك مستأجر تعسر عليه تسديد الإيجارات، منجماً للذهب، هو عرق كولورادو، الذي كان يفترض أنه بلا قيمة. كان كين قد تزوج مرتين، وهو مطلّق، وقد فقد ابناً، وقام بمحاولة فاشلة للدخول في عالم السياسة، قبل أن يموت وحيداً في قصره الواسع غير المكتمل والمتهدم، الذي كان كما قيل لنا "منذ زمن الأهرامات، وأغلى نصب تذكاري بناه رجل لنفسه".

مع انتهاء النشرة الإخبارية، نلتقي بمبدعيها - فريق من الصحافيين المدخنين، الذين، كما اتضح، كانوا قد أنهوا للتو فيلمهم وهم يعرضونه على رئيسهم رولستون لمعرفة تعليقاته عليه. ولم يكن راولستون راضياً. قال لفريقه: "لا يكفي أن تخبرونا بما فعله الرجل. عليكم أن تخبرونا من هو. كيف يختلف عن فورد؟ أو هيرست، في تلك المسألة؟ أو جون دو؟".

كان محرر الفيلم الإخباري ذاك مُحقاً (إذ إن المحررين متفقون بشكل يثير الجنون). نحن من الأنواع الاجتماعية الفائقة، ذات العقول المستأنسة التي تم تصميمها خصيصاً للتحكم في بيئة من البشر. نحن فضوليون

بصورة نهمة، نبدأ بعشرات الآلاف من أسئلة الطفولة حول كيف يمكن لشيء ما أن يسبب شيئاً آخر. ولكوننا من الأنواع المستأنسة، فنحن مهتمون أكثر بالسبب والنتيجة لدى الآخرين. نحن فضوليون بلا نهاية عنهم. بماذا يفكرون؟ ما الذي يخططون له؟ من يحبون؟ من يكرهون؟ ما هي أسرارهم؟ ما الذي يهمهم؟ ولماذا يهمهم؟ هل هم حلفاء أو هم أعداء؟ لماذا فعلوا هذا الشيء غير العقلاني، الذي لا يمكن التنبؤ به، والخطير، الذي لا يصدق؟ ما الذي دفعهم إلى بناء "أكبر أرض للمتعة في العالم" على قمة "جبل خاص" من صنع الإنسان احتوى على أكثر حدائق الحيوان اكتظاظاً بالسكان منذ نوح و"مجموعته الكبيرة جداً من كل شيء حتى إنه لا يمكن فهرستها؟" من هو ذلك الشخص حقاً؟ كيف أصبح على ما هو عليه؟

القصص الجيدة هي رحلات استكشاف للحالة الإنسانية؛ رحلات مثيرة في العقول الأجنبية عنا. لا يتعلق الأمر بكثير من الأحداث التي تجري على سطح الدراما بقدر ما يتعلق بالشخصيات التي يتعين عليها خوض تلك الأحداث. تلك الشخصيات، حينما نلتقيها في الصفحة الأولى، لا تكون مثالية أبداً. وما يثير فضولنا تجاهها، ويزودها بمعركة دراماتيكية لتقاتل فيها، ليس إنجازاتها أو ابتسامتها المنتصرة. بل عيوبها.

الفصل الثاني

الذات المعيبة

0.2

ثمة شيء يجب أن نعرفه عن السيد ب. وموظفي مكتب التحقيقات الفيدرالي الذين يراقبونه. كانوا يصورونه سراً باستمرار، ثم أعدّوا اللقطات معاً وبثوها للملايين تحت عنوان (عرض السيد ب). جعل ذلك الأمر الحياة محرجة إلى حد ما للسيد ب. فقد ظهر في أثناء الاستحمام وهو يلبس تحت ملاءات السرير، وكره التحدث إلى الآخرين، لأنه يعلم أنهم يعملون لدى مكتب التحقيقات الفيدرالي لإنشاء دراما. فكيف يمكن أن يثق بهم؟ إنه لا يستطيع الوثوق بأي شخص. وبغضّ النظر عن عدد الأشخاص الذين يشرحون له سبب خطئه، فهو لا يستطيع رؤيته، ويجد طريقة لرفض كل حجة يقدمونها إليه. إنه يعلم أن ما يفكر فيه صحيح، ويشعر أنه صحيح، ويرى أدلة على ذلك في كل مكان.

ثمة شيء آخر يجب أن نعرفه عن السيد ب. إنه شخص ذُهانِيّ مضطرب العقل، ويحاول الجزء السليم من دماغه، كما يكتب البروفيسور مايكل جازانيغا[٧٠]، عالم الأعصاب "أن يفهم بعض الأشياء الشاذة عن المألوف، التي تحدث مع شيء آخر". ويتسبب الجزء المعطّل من دماغه في "تجربة واعية بمحتويات مختلفة تماماً عن تلك الموجودة عادةً. ومع ذلك، فإن تلك المحتويات هي ما يشكل واقع السيد ب، ويوفر تجارب يجب أن يفهمها ويعيها إدراكه".

نظراً لأنه يتم تشويهها بوساطة إشارات مغلوطة يرسلها القسم غير السليم في دماغه، فإن القصة التي يرويها السيد ب عن العالم ومكانه داخلها،

هي مغلوطة للغاية. وبسبب هذا الخطأ الشديد لا يعود قادراً على التحكم في بيته بشكل كاف، لذلك يتعين على الأطباء وموظفي الرعاية القيام بذلك نيابة عنه، في مؤسسة لعلاج الأمراض النفسية.

وبقدر ما هو على غير ما يرام، فنحن جميعاً، مثل السيد ب، التخيل المسيطر عليه داخل القبو الأسود الصامت لجماجمنا هو ما نشهده كحقيقة تشوهها معلومات مغلوطة. إنما، نظراً لأن هذه الحقيقة المشوهة هي الحقيقة الوحيدة التي نعرفها، فإننا لا نتمكن من رؤية أين يحصل الخطأ. وحينما يناشدنا الناس قائلين إننا مخطئون أو قساة ونتصرف بطريقة غير عقلانية، نشعر أننا مدفوعون لإيجاد طريقة نرفض بها كل حجة يقدمونها لنا. نحن **نعلم أننا على حق، ونشعر أننا على حق، ونرى أدلة على ذلك في كل مكان**

هذه التشوهات في إدراكنا تجعلنا معيبين. الجميع معيب بطريقته الخاصة والفريدة. وعيوبنا تجعلنا من نحن، وما يساعد في تحديد شخصيتنا. إلا أن عيوبنا تُضعِف أيضاً من قدرتنا في السيطرة على العالم. إنها تؤذينا.

في بداية القصة، نلتقي غالباً ببطل مختلّ بطريقة ما. والأخطاء التي يرتكبها في عالمه تساعدنا في التعاطف معه، والتفاعل مع ضعفه. وننخرط عاطفياً في معاناته، وحينما تقنعه الأحداث الدرامية للحبكة بالتغيير، فسنشجعه على ذلك.

المشكلة هي أنه، في الخيال والحياة، يصعب تغيير من نكون. تبدأ الرؤى التي تعلمناها من علم الأعصاب وعلم النفس في توضيح سبب صعوبة الأمر. إن عيوبنا - ولا سيما الأخطاء التي نرتكبها فيما يخص العالم البشري، وكيفية العيش بنجاح داخله - ليست مجرد أفكار حول هذا الموضوع، التي

يمكننا تحديدها بسهولة، واختيار ما يستحق الإهمال منها. بل هي مبنية مباشرةً في نماذجنا المتخيلة. تشكل عيوبنا جزءاً من تصورنا وتجربتنا للواقع، وهذا يجعلها غير مرئية إلى حد كبير لدينا.

يعني تصحيح عيوبنا أولاً، وقبل كل شيء، إدارة مهمة رؤيتها فعلياً. حينما نواجه التحدي، نرد غالباً برفض الإقرار بوجود عيوبنا على الإطلاق. يتهمنا الناس بأننا "في حالة إنكار". وبالطبع نحن كذلك: لا يمكننا رؤية عيوبنا حرفياً. وحينما يكون ممكناً لنا رؤيتها، فإنها في كثير من الأحيان لا تظهر لنا كعيوب على الإطلاق، وإنما كفضائل. حدد عالم الأساطير، جوزيف كامبل، لحظة الحبكة المألوفة التي يعمد فيها الأبطال "إلى رفض النداء" في القصة. وذلك هو السبب في كثير من الأحيان.

تحديد وقبول عيوبنا، ثم تغيير هويتنا، يعني تحطيم هيكل واقعنا قبل إعادة بنائه بشكل جديد ومحسّن. هذا ليس سهلاً. إنه مؤلم ومقلق. سنقاتل دائماً بكل ما لدينا لمقاومة هذا التغيير العميق. وهذا هو السبب في أننا نسمي أولئك الذين ينجحون في إنجاز ذلك بـ"الأبطال".

ثمة طرائق مختلفة تصبح بها الشخصيات والأنفس فريدة في نوعها ومعيبة بشكل مُميَّز، ويمكن أن يكون الفهم الأساسي لهذه الطرائق ذا قيمة كبيرة لرواة القصص. إحدى هذه الطرائق الرئيسة تتضمن لحظات التغيير. يبني الدماغ أنموذجه المتخيل عن العالم[٧١] من خلال مراقبة ملايين حالات السبب والنتيجة، ثم ينشئ نظرياته الخاصة وافتراضاته حول كيفية تسبب شيء ما في حدوث الآخر. هذه الروايات الدقيقة للسبب والنتيجة – المعروفة أكثر باسم "المعتقدات" – هي لبنات بناء عالمنا العصبي. تُبنى

المعتقدات من شعورنا الشخصي لأنها تساعد في تكوين العالم الذي نعيش فيه وفهمنا لما نحن عليه. وتبدو لنا معتقداتنا شخصية لأنها نحن.

إلا أن كثيراً منها سيكون خطأً. وبالطبع، ليس التخيل الذي تحت السيطرة في داخلنا مشوهاً مثل ذلك الذي يعيشه السيد ب في داخله. إنما، لا أحد، مع ذلك، محق في كل شيء. وعلى الرغم من ذلك، فإن دماغنا الراوي للقصص يصرّ على أن يبيعنا وهم أننا كذلك. فكر في الأشخاص الأقرب إليك. لن يكون هناك أحد بينهم لم تختلف معه قط. أنت تعرف أنها مخطئة قليلاً في هذا الأمر، وقد أخطأ هو في فهم ذلك الأمر، ولم يجعلها تبدأ في ذلك. كلما ابتعدت عن أولئك الذين يعجبونك، ازداد الخطأ في الناس، حتى تتوصل وحدك إلى الاستنتاج بأن شرائح كاملة من البشر أغبياء أو أشرار أو مجانين. وهذا يجعلك، الإنسان الحي الوحيد الذي هو على صواب في كل شيء - الموقع المثالي للضوء والوضوح والعبقرية، الذي يتأجج بالتألق الإلهي في مركز الكون.

انتظر، لا يمكن لهذا أن يكون صحيحاً. لا بد أن تكون مخطئاً في شيء ما. لذا تذهب في مطاردة، وتعوّل على أثمن معتقداتك -تلك التي تهمك حقاً- واحدة تلو الأخرى. أنت لست مخطئاً في هذه ولست مخطئاً في تلك، وأنت بالتأكيد لست مخطئاً في تلك أو ذاك أو ذاك. الشيء الماكر في تحيزك وأخطائك وتحاملك هو أنها تبدو حقيقية لك، كما تظهر أوهام السيد ب له. يبدو الأمر كما لو كان كل شخص آخر "متحيزاً" وأنت فقط الذي يرى الواقع كما هو بالفعل. يسمي علماء النفس ذلك "الواقعية الساذجة". نظراً لأن الواقع يبدو واضحاً وجلياً وبديهياً لك، ولا بد أن يكون أولئك الذين

يزعمون رؤيته بطريقة مختلفة أغبياء أو كاذبين أو مقصرين أخلاقياً. الشخصيات التي نلتقيها في بدايات القصص هي، مثل معظمنا، تعيش مثل هذا -في حالة من السذاجة العميقة عن كيف أصبح جزئياً ومشوهاً تخيل الواقع. إنها مخطئة. ولا تعرف أنها مخطئة. لكنها توشك أن تكتشف ذلك.

إن كان جميعنا، بدرجات قليلة، مثل السيد ب، فإن السيد ب، بدوره، مثل بطل الرواية في سيناريو أندرو نيكول، عرض ترومان. الذي يروي قصة ترومان بوربانك، البالغ من العمر ثلاثين عاماً، الذي توصل إلى الاعتقاد بأن حياته بأكملها قد تم تنظيمها والتحكم فيها، لكنه على عكس السيد ب، كان محقاً. فعرض ترومان ليس حقيقياً فحسب، بل يتم بثه، أربعاً وعشرين ساعة يومياً، إلى الملايين من المشاهدين. عند نقطة ما، سُئل المنتج التنفيذي للعرض ما إذا كان، في اعتقاده، استغرق ترومان وقتاً طويلاً حتى أصبح متشككاً في الطبيعة الحقيقية لعالمه. "نحن نقبل واقع العالم الذي يُقدّم إلينا"، أجاب قائلاً "الأمر بهذه السهولة".

نحن نفعل ذلك بالتأكيد، ومخطئون كما نحن، نادراً ما نتساءل عن الحقيقة التي تستحضرها أدمغتنا. إنها في النهاية، "واقعنا". إضافة إلى ذلك، فإن ذلك التخيل يعمل. كل واحد من تلك المعتقدات الضئيلة، التي تشكل أنموذجنا العصبي، هي تعليمة صغيرة تخبر عقولنا كيف يعمل العالم الخارجي: **هذه هي الطريقة التي تفتح بها غطاء علبة المربى العالق؛ هكذا تكذب على ضابط الشرطة. هذه هي الطريقة التي تتصرف بها إذا كنت تريد أن يعتقد رئيسك في العمل أنك موظف مفيد وعاقل وصادق.** هذه التعليمات تجعل بيئتنا قابلة للتنبؤ. ومن الممكن التحكم فيها. باختصار، يمكن عدُّ شبكة المعتقدات واسعة التعقيد بمنزلة

"نظرية التحكم" في الدماغ. إن نظرية التحكم هذه هي التي غالباً ما يتم تحدّيها في بداية القصة.

في روايته الشهيرة بقايا اليوم، يأخذنا كازو إيشيغورو إلى العالم العصبي المشوه والمعيب لجيمس ستيفنز، وهو كبير الخدم الفخورين في منزل كبير فخم. نعلم أن معتقداته الأساسية حول العالم وكيفية السيطرة عليه قد جاءت من والده، ستيفنز الأكبر، الذي كان خادماً يملك موهبة هائلة. ستيفنز متحمس لمناداته، وهو يتعجب من "القيمة الخاصة" التي جعلت والده، والخدم مثله، عظماء جداً. إنها "المهابة"، يقرر، ومفتاح الطريق إليها هو "التحكم في العواطف". وتماماً مثلما يكون المشهد الإنجليزي جميلاً بسبب "افتقاره إلى الدراما أو ما يثير الفضول"، فإن الخادم العظيم "لا تهزّه أبداً الأحداث الكبيرة الخارجية، مهما كانت مفاجئة أو مزعجة أو محيرة".

ضبط النفس العاطفي هو السبب في جعل الإنجليز أفضل الخدم. "الأوربيون غير قادرين على أن يكونوا خدماً، لأنهم غير قادرين على ضبط انفعالاتهم، الأمر الذي لا يستطيع إلا العرق الإنجليزي أن يفعله". إنهم، والكلتيين[1] في هذا الشأن، "يشبهون الرجل الذي، حين أدنى استفزاز، يمزّق بدلته وقميصه ويركض صارخاً". ضبط النفس العاطفي هو الفكرة المحورية التي يُبنى حولها أنموذجه العصبي عن العالم. إنها نظريته في السيطرة. وإذا التزم بها، فسيكون قادراً على التعامل مع بيته بطريقة تجعله يحصل على ما يريده، ألا وهو سمعة الخادم

---

١ - الناطقون بالكلتية في إيرلندا وويلز. المترجم

الشخصي الرائع. هذا الاعتقاد الخطأ يعرّفه. ويصبح هو. إنها الشخصيات التي مثل ستيفنز، التي تعيش عيوبها بتلك الدقة المركزة، هي التي غالباً ما تكون الأكثر تميّزاً وتلقائية وجاذبية.

يكشف كتاب إيشيغورو بنعومة قاسية عن الطرائق التي تأذى بها ستيفنز من جراء تصوراته المعيبة عن الواقع. أكثر المشاهد إثارة يحدث في إحدى الليالي، إذ كان ستيفنز يتولى مهمة عظيمة في المنزل. في الطابق العلوي، كان والده المسن، الذي تحطم أخيراً من الخدمة طيلة حياته، قد قدم لتوه بعد تعرضه للانهيار. كان ستيفنز المنشغل قد قبل رؤيته. ربما كان ستيفنز الأكبر يستشعر خطورة وضعه، وهو يكسر درعه الصارمة من ضبط النفس، ويُعرب عن أمله في أنه كان أباً جيداً. لم يتمكن ابنه من أن يستجيب سوى بضحكة محرجة. ويقول له: "أنا سعيد جداً لأنك تشعر بتحسن الآن". يخبره والده أنه فخور به. ثم يعيد طرح الموضوع، "آمل أني كنت أباً جيداً لك. أفترض أني لم أفعل".

يجيب ابنه: "أخشى أننا مشغولون جداً الآن، لكن يمكننا التحدث مرة أخرى في الصباح."

في وقت لاحق من ذلك المساء، يصاب ستيفن سنيور بجلطة دماغية. إنه على حافة الموت. يجري إقناع ابنه برؤيته مرة أخرى، ومرة أخرى، يصرّ على أن عليه العودة إلى مهامه. يشعر رئيسه اللورد دارلينجتون في الطابق السفلي بوجود خطأ ما. ويقول: "تبدو كما لو أنك كنت تبكي". يمسح ستيفنز بسرعة زوايا عينيه ويضحك، "أنا آسف للغاية يا سيدي. إنها ضغوطات يوم صعب". وحينما يموت والده، بعد فترة وجيزة، يكون ستيفنز مشغولاً

جداً مرة أخرى كي يحضره: "أنا أعلم أن والدي كان يتمنى لي أن أستمر الآن"، هذا ما قاله الخادمة. وليس ثمة شك في أنه محق.

ألمعية هذا التسلسل -حقيقته النفسية -هو أن هذه ليست ذكرى للخجل والندم لدى ستيفنز، لكنها واحدة من ذكريات النصر. في الواقع، إنها خطوته ليدخل هيكل أعظم وأكرم خدم بريطانيا. يقول: "على الرغم من كل الارتباطات الحزينة، كلما تذكرت ذلك المساء اليوم، أجد أنني فعلت ذلك بشعور كبير بالانتصار". بُني أنموذج ستيفنز المتخيل عن الواقع حول قيمة ضبط الانفعالات. كان ذلك جوهر نظرية دماغه حول كيفية سيطرة الشخص على العالم. وبقدر ما كان يشعر بالقلق، فقد أتقن ذلك.

كان عالم ستيفنز العصبي مشوهاً وملتوياً، ومع ذلك، كان تماماً مثل السيد ب، قد رأى أدلة من حوله على أنه دقيق تماماً. ففي النهاية، ألم ينجح أنموذجه عن الواقع ونظريته للتحكم فيه؟ ألم يكن إيمانه بالقيمة المقدسة لضبط العواطف قد أعطاه مهنته ووضعه وحمايته من ألم فقدان والده؟ رواية إيشيغورو هي استكشاف لحقيقة هذا العيب وتداعياته - كيف ذلك؟ كما يكتب سلمان رشدي، كان ستيفنز قد تدمر من الأفكار التي بنى عليها حياته.

قال عالم الأساطير جوزيف كامبل[٧٢]، "إن الطريقة الوحيدة التي يمكنك بها وصف إنسان حقاً هي وصف عيوبه". إنه ذلك الشخص غير الكامل الذي نلتقيه في القصة وفي الحياة، لكنها بعكس الحياة، تسمح لنا القصة بالزحف إلى عقل تلك الشخصية وفهمها. بالنسبة لنا نحن المخلوقات المستأنسة فائقة الحساسية الاجتماعية، ليس هناك ما هو أكثر روعة من سبب ونتيجة الآخرين، ومعرفة "لماذا" يفعل الناس ما يفعلونه.

إلا أن القصة تقدم أكثر من مجرد ذلك. ونحن محبوسون داخل قبو جماجنا الأسود، عالقين إلى الأبد في عزلة الكون المتخيل الخاص بنا، تمثّل القصة بوابة، وتخيلاً داخل التخيل، الأقرب إلينا دوماً، إن رغبنا في الهروب.

1.2

حين تصميم شخصية، يكون من المفيد غالباً التفكير فيها من حيث نظرية التحكم. كيف تعلمت السيطرة على العالم؟ وما هو تكتيكها التلقائي لمقارعة الفوضى، حينما يطرأ تغيّر غير متوقع؟ ما هو ردها الافتراضي المعيب؟ الجواب، كما رأينا للتو، يأتي من المعتقدات الأساسية حول واقع تلك الشخصية، والأفكار الثمينة التي تدافع عنها بشدة، التي شكلت حولها شعورها بالذات.

إنما، ما نحن عليه، بكل تحيزه وغرابته، هو أيضاً وراثي جزئياً. تبدأ جيناتنا في توجيه الطريقة التي يتم بها توصيل أدمغتنا وأنظمتنا الهرمونية عندما نكون في الرحم. ندخل العالم نصف مُنجزين. بعد ذلك، تعمل أحداث الحياة المبكرة وتأثيراتها جنباً إلى جنب مع الجينات لبناء شخصيتنا الأساس. وما لم يحدث شيء فظيع يكسرنا نفسياً، فمن المرجح أن تظل هذه الشخصية مستقرة نسبياً طوال حياتنا(٧٣)، تتغير فقط بشكل بسيط وبطرائق يمكن التنبؤ بها مع تقدمنا في العمر.

يقيس علماء النفس الشخصية عبر خمسة مجالات، يمكن أن تفيد معرفتها الكتاب الذين يصنعون الشخصية. أولئك الذين لديهم نسبة عالية من الانبساط هم اجتماعيون وواثقون، باحثون عن الاهتمام والإحساس. إن

كونك شديد العصابية يعني أنك تشعر بالقلق والوعي الذاتي وعرضة للاكتئاب والغضب وتدني احترام الذات. ويصنع كثير من الانفتاح روحاً فضولية، شخصاً فنياً وعاطفياً ومرتاحاً مع الحداثة. الأشخاص الودودون جداً متواضعون ومتعاطفون وموثوقون، في حين لدى أضدادهم غير الودودين نزعة تنافسية وعدائية. الناس الوجدانيون ذوو الضمائر الحية يفضلون النظام والانضباط ويقدرون العمل الجاد والواجب والتسلسل الهرمي. ولما طبق علماء النفس هذه المجالات على الشخصيات الخيالية. تضمنت ورقة أكاديمية الأمثلة التالية:[٧٤]

- عصابية (عالية): الآنسة هافيشام (آمال كبيرة، تشارلز ديكنز)
- عصابية (منخفضة): جيمس بوند (كازينو رويال، إيان فليمنغ)
- انبساط (عالٍ): زوجة باث (حكايات كانتربري، جيفري تشوسر)
- انبساط (منخفض): بو رادلي (أن تقتل طائراً محاكياً، هاربر لي)
- انفتاح (عالٍ): ليزا سيمبسون (عائلة سمبسون، مات غرونينغ)
- انفتاح (منخفض): توم بوكانان (غاتسبي العظيم، ف. سكوت فيتزجيرالد)
- توافق (عالٍ): أليكسي كارامازوف (الإخوة كارامازوف، فيودور دوستويفسكي)
- توافق (منخفض): هيثكليف (مرتفعات ويذرنغ، إميلي برونتي)
- وعي (عال): أنتيغون (أنتيغون، سوفوكليس)
- وعي (منخفض): أغناطيوس ج. رايلي (تحالف الأغبياء، جون كينيدي تول)

سمات الشخصية "الخمس الكبار" ليست مفاتيح - فنحن لسنا شيئاً واحداً أو آخر. وبدلاً من ذلك، هي مؤشرات، ونحن نملك قليلاً أو كثيراً من كل صفة، تلتقي معدلاتنا المرتفعة أو المنخفضة لتشكل ذواتنا الخاصة. فللشخصية تأثير قوي في نظرية السيطرة لدينا. الشخصيات المختلفة لها أساليب مختلفة[٧٥] للتحكم في بيئة الناس. حينما يهددنا تغير غير متوقع، فمن الأرجح أن يشرع بعضنا في العدوان والعنف، وبعضنا في الاستمالة، أو المغازلة، وبعضنا الآخر سوف يجادل أو ينسحب أو يصبح طفولياً أو يحاول التفاوض من أجل الإجماع، أو يصبح مكيافيلياً أو غشاشاً، أو يلجأ إلى التهديد أو الرشوة أو الخداع.

هذا، إذاً، هو كيف تولّد الشخصيات الخيالية الفريدة والمثيرة الحبكات الفريدة والمثيرة للاهتمام. يقول عالم النفس البروفيسور كيث أوتلي[٧٦] "إنه من الشخصية تتدفق الأهداف والخطط والإجراءات". في حين نتفاعل مع العالم بطريقتنا المميزة، بحيث يرد العالم بطرائق تعكسه، ما يضعنا في رحلة السبب والنتيجة الخاصة بنا -حبكتنا الخاصة. وعلى العصابيين غير المنسجمين، الذين يواصلون إرسال مسببات مشاكسة وغاضبة إلى العالم، التعامل مع النتائج السلبية التي تعود راجعة إليهم. تنشأ تغذية خلفية معاودة من الغضب، مع اقتناع العصابيين بأنهم يتصرفون بشكل منطقي وعقلاني فقط ليقذف بهم، مرة أخرى، إلى زنزانة من العداء والرفض. ستؤدي نوبة إضافية من نوبات الاضطهاد أو التهيج مرة في الأسبوع إلى حدوث ما يكفي من السلبية لدى الأشخاص الآخرين الذين سيجدون أنفسهم يعيشون في عالم عصبي مختلف تماماً عن العالم المعتاد المبتسم والمتقبّل

بدرجة عالية. من خلال هذه الطرائق، يمكن للاختلافات الصغيرة في بنية الدماغ أن تضيف ما يصل إلى الحيوات والحبكات المختلفة بشكل كبير.

يمكن للشخصية أن تتوقع ما نوع المستقبل الذي سنكون عليه أيضاً. يميل الأشخاص ذوو الضمير اليقظ[٧٧] إلى التمتع بمستوى أعلى من المعدل في الأمن الوظيفي والرضا عن الحياة؛ المنفتحون هم أكثر عرضة لإقامة العلاقات الجنسية وحوادث السيارات[٧٨]. أما الأشخاص غير الودودين فهم الأفضل في صعود سلالم الشركات إلى الوظائف الأعلى أجراً[٧٩]؛ من المرجح أن يضع الأعلى انفتاحاً[٨٠] الوشوم على أجسادهم، ويكونوا غير مهتمين بالمسائل الصحية، وأن يصوتوا للأحزاب السياسية اليسارية، في حين يكون من المرجح أن ينتهي المطاف بمن هم في حالة من الوعي المنخفض[٨١] إلى السجن، وأن يكونوا أكثر عرضة للوفاة، في أي عام معين، بنحو ٣٠ في المئة، على الرغم من أن النساء والرجال أكثر تشابهاً بكثير من اختلافهم، إلا أن هناك اختلافات بين الجنسين. واحدة من أكثر النتائج الموثوقة في الأدبيات العلمية هي أن الذكور يميلون إلى أن يكونوا أقل ودية من الإناث[٨٢]، فقد كان الرجل العادي أقل في معدلات المواءمة بنحو ٦٠ في المئة (وفي بعض الدراسات، ٧٠ في المئة) من النساء. توجد فجوة شخصية مماثلة في العصابية، إذ يقل معدل الرجل العادي عن ٦٥ في المئة من النساء.

بما أني شخص منخفض الانبساط، ومرتفع العصابية، أكتب إليكم من زاوية غرفة مظلمة في كوخ يقع في نهاية مسار متداعٍ، في عمق ريف مقاطعة كنت، يمكنني أن أشهد على الحد الذي يمكن فيه للصفات أن تقود المصائر، وتوجّه الأقدار. كان من المفترض أن ينجذب الخادم ستيفنز إلى

حياته في الخدمة، بسبب شخصيته، التي تبدو مرتفعة الوعي بشكل غير معتاد، ومنخفضة الانفتاح والانبساط. لقد ورث هذه الصفات من والده الذي يحظى بإعجاب كبير، لأن الشخصية، بالطبع، وراثية بشكل كبير. كانت شخصية تشارلز فوستر "المواطن" كين، في الوقت نفسه، منخفضة في مستوى القبول، وكانت منخفضة في العصابية، وشديدة الانبساط: لقد كان طموحاً للغاية، ولم يكن لديه شك في نفسه، والشوق إلى موافقة الآخرين. وكانت هذه الصفات الثلاث، أكثر من أي شيء آخر، من حددت شخصيته وأملت القرارات التي شكلت حبكة حياته.

2.2

يمكن لرواة القصص إظهار شخصية أبطال قصصهم في كل ما يفعلونه تقريباً: إنها في أفكارهم وحواراتهم وسلوكاتهم الاجتماعية وذكرياتهم ورغباتهم وأحزانهم. إنها الطريقة التي يتصرفون وفقها في الاختناقات المرورية، وما يفكرون فيه في عيد الميلاد، ورد فعلهم على الاجتماعات "شخصيات الإنسان تشبه الصور الهندسية المتكررة[٨٣]". يقول عالم النفس البروفيسور دانييل نتل: "ليس فقط أن ما نفعله في سرديات حيواتنا واسعة النطاق -الحب، والوظيفة، والصداقات -يميل إلى أن يكون متسقاً إلى حد ما بمرور الوقت، مع ما نفعله غالباً من تكرار لأنواع النجاحات عينها أو الأخطاء. بل إن ما نفعله في التفاعلات الصغيرة مثل الطريقة التي نتسوق بها، أو نلبس أو نتحدث إلى شخص غريب في القطار أو نزيّن بها منازلنا، يُظهر أنواع الأنماط نفسها التي يمكن ملاحظتها حين فحص الحياة بأكملها."

البيئات البشرية غنية بالتلميحات عن أولئك الذين يشغلونها. يصنع الناس "مزاعم الهوية" لنشر من هم. قد يكون هذا من خلال عرض الشهادات أو الكتب أو الوشوم أو الأشياء ذات المعنى. تعكس مزاعم الهوية كيف يريد هؤلاء الأشخاص من الآخرين التفكير فيهم. يستخدم الناس "مُنظِّمات الشعور" أو الملصقات التحفيزية أو الشموع المعطرة أو العناصر التي تجعلهم يشعرون بالحنين إلى الماضي، أو بالحماس، أو بأنهم محبوبون. من المرجح أن يزين المنفتحون، الذين يشعرون بالحيوية عبر الألوان الزاهية، منازلهم أو ملابسهم وفقاً لذلك، في حين يفضل الانطوائيون صمت النغمات الصامتة. "المخلفات السلوكية" هي ما يسمي به علماء النفس الأشياء التي نتركها وراءنا بطريق الخطأ: زجاجة النبيذ المخفية، والمخطوطة الممزقة، وأثر اللكمة على الجدار. ينصح عالم النفس البروفيسور سام جوسلينغ[٨٤] الفضوليين "بالبحث عن التناقضات في الإشارات التي يرسلها الناس إلى أنفسهم وإلى الآخرين". بث نسخة من الذات في مساحاتها الخاصة وأخرى في المداخل، والمطابخ والمكاتب يمكن أن يشير إلى "تجزّؤ مؤلم للذات".

في روايتها **ملاحظات على فضيحة**، تستخدم زوي هيللر البيئات المنزلية استخداماً رائعاً لتغذية نماذجنا العصبية عن شخصيتين رئيستين. حينما تزور الراوية باربرا كوفيت (منخفضة الانفتاح والموافقة، عالية الوعي والضمير) منزل شبا هارت (التي بعكسها)، تقدم لنا نظرة ثاقبة إلى شخصيتيها المخالفتين لبعضها. تتذكر كوفيت أنه في إحدى المناسبات النادرة، كان هناك زوار قادمون لشقتها، فأخذت تنظفها "بدقة"، حتى إنها مشّطت القطة. ومع ذلك، بقيت تعاني من "الشعور الأكثر فظاعة

بالتعرض والانكشاف. كما لو كانت ملاءاتي القذرة معروضة، بدلاً من غرفة الجلوس العادية". وهي ليست مثل شبا. حينما تدخل باربرا غرفة معيشتها، فإنها تراها ذات "سكينة برجوازية" و"على مستوى من الاضطراب. لم أستطع تحمله". هناك "أثاث ضخم وجذاب"، و"ملابس أطفالها المتناثرة"، وأداة خشبية بدائية، ربما تكون أفريقية، تبدو كأنها قد تكون كريهة الرائحة إلى حد ما. ورف الموقد "نقطة التقاء الأشياء المنزلية. قليلة الأهمية. رسم لطفل. وعاء ألعاب كبير باللون الوردي. جواز سفر. موزة تبدو ناضجة جداً."

تثير البيئة، في باربرا، رد فعل يفاجئها: الفوضى تجعلها تشعر بالحسد. هذا، بدوره، يثير فكرة حزينة تضيء شخصيتها بشكل أكبر وتعتمد أيضاً على الطريقة التي تتسرب منها الشخصية بلا حول ولا قوة إلى المساحات التي نشغلها.

> حينما تعيش بمفردك، فإن أثاثك وممتلكاتك تواجهك دائماً بهشاشة وجودك. أنت تعرف بدقة مؤلمة أصل كل شيء تلمسه وآخر مرة لمسته. تبقى الوسائد الصغيرة الخمس الموجودة على الأريكة ممتلئة وتقبع في ركنها الأنيق لأشهر ما لم تحركها بنفسك. ينخفض مستوى الملح في علبة الملح بالمعدل الموجع نفسه، يوماً بعد يوم. في أثناء الجلوس في منزل شبا - أدرس المخلفات المختلطة لسكانه العديدين - أستطيع أن أرى كم يكون مريحاً أن تترك آثارك الضئيلة ترتبط بأشخاص آخرين.

في هذا المقطع المؤثر والمفعم بالحيوية، نسمع عواء الشخص المتوحد مع خمس وسائد ووعاء الملح.

عادتنا في ترك إشارات دالة علينا في بيئتنا هي السبب في أن الصحافيين يفضلون إجراء مقابلات مع الأشخاص في منازلهم. لما التقت لين باربر بالمهندسة المذهلة زها حديد، سمح لها وكيل الدعاية بدخول "سقيفتها البيضاء العارية" قبل وصول حديد. كتبت باربر أن الشقة التي عاشت فيها لمدة عامين ونصف، كانت بها "حميميةُ صالةٍ لعرض السيارات".

> إنه أمر بالغ الصعوبة. لا توجد ستائر أو سجاد أو وسائد أو تنجيد من أي نوع. يتكون الأثاث، إن كانت هذه هي الكلمة الصحيحة، من أشكال غير محددة مصنوعة من الألياف الزجاجية المقواة والمطلية بدهان سيارات. غرفة نومها جذابة بشكل أكبر لأنها تحتوي على الأقل سريراً يمكن تمييزه، وسجادة شرقية صغيرة، وطاولة وضعت عليها جميع جواهرها وزجاجات العطر، وكان هذا كل شيء.

وكتبت أن الغرف "يفترض بأنها تقدم أدلة على الشخصية، لكن هذا يبدو لي كأنه دليل على عدم وجود الشخصية". بالطبع، كانت أوصاف باربر الحية والراوية تغذي بقوة نماذجنا عن عقل حديد. وبدأنا في معرفة من تكون حتى قبل أن تدخل.

3.2

للشخصية قوة محركة قوية، نحن أكثر من مجرد انطوائيين، أو منفتحين أو البقية. تعمل سماتنا مع بيئاتنا الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، وكذلك التجارب التي نمر بها، لبناء عالم عصبي لنا كي نعيش فيه. يكون فريداً في نوعه.

ليس هناك ما هو أكثر إثارة، في القصة، من مواجهة عقل مختلف تماماً عن ذهننا وهو يكشف عن الشخصية والقصة القادمة. وجهة نظر بطل الرواية توجهنا في القصة. إنها خريطة أدلة، ممتلئة بالتلميحات حول عيوب أصحابها والحبكة التي سيُنشئونها. بالنسبة إلي، إنها القيمة الأكثر استخفافاً في الكتابة الخيالية. يبدأ عدد كبير جداً من الكتب والأفلام بشخصيات تبدو مجرد خطوط عريضة: خواء مثالي بريء، في شكل بشري، ربما مع نزوة أو هوس شخصي إضافي أو اثنين، في انتظار تلوينها بأحداث الحبكة. الأفضل كثيراً من ذلك أن نجد أنفسنا منتبهين، في الصفحة الأولى، ومدهوشين ومبهورين بأن نكون داخل عقل وحياة تشوبها عيوب رائعة ومحددة وحقيقية.

يدير تشارلز بوكوفسكي هذا ببراعة في الفقرة الافتتاحية لروايته مكتب البريد:

لقد بدأ الأمر كخطأ.

كان موسم عيد الميلاد، وقد علمت من الرجل السكران على التلة، الذي كان يمارس الخدعة نفسها في كل عيد ميلاد، أنهم يوظفون أي شخص تقريباً، وهكذا مضيت إلى مكتب البريد، والشيء التالي الذي علمته أنه كانت لدي هذه الحقيبة الجلدية على ظهري، وكنت أمشي لمسافات طويلة في وقت فراغي. يا لها من وظيفة. ناعمة! يعطونك مبنى أو اثنين فقط، وإذا تمكنت من الانتهاء، فسيمنحك المكتب مبنى آخر، أو ربما تعود مرة أخرى، وسيوفر لك الحساء، لكن ها أنت ذا تستنفد وقتك وتُقحم بطاقات عيد الميلاد تلك في فتحات صناديق البريد.

في عالم بعيد عن ذوي الياقات الزرق، في لوس أنجلوس، تفتتح زادي سميث السن البيضاء في كريكليوود برودواي على مشهد لمحاولة انتحار أرتشي جونز البالغ من العمر ٤٧ عاماً، "وهو يرتدي سروالاً قصيراً، ويجلس في مبنى كافالير موسكيتير، ممسكاً في كلتا قبضتيه بميداليات الخدمة العسكرية (اليسار) وعقد زواجه (اليمين)، لأنه قرر أخذ أخطائه معه. لم يكن من النوع الذي يضع خططاً تفصيلية -مذكرات انتحار وتعليمات للجنازة - ولم يكن من النوع الذي يحب أي شيء مزخرف. كل ما طلبه كان قليلاً من الصمت، وقليلاً من السكوت حتى يتمكن من التركيز. أراد أن يفعل ذلك قبل أن تفتح المتاجر".

في معظم أفضل القصص المعاصرة، لا توصف الأشياء والأحداث عادة من وجهة نظر إلهية، بل من منظور الشخصية الفريد. وكما هي الحال في الحياة، فإن كل ما نواجهه لا يكون عنصراً من الواقع الخارجي الموضوعي، بل من العالم العصبي الداخلي لتلك الشخصية -التخيل المسيطر عليه، بغضّ النظر عن مدى حقيقته، وكونه موجوداً فقط في رأسها، وهو مخطئ بطريقته الخاصة. في الخيال، قد لا يكون الأمر بعيداً عن القول إن كل الوصف يعمل كوصف للشخصية.

في مقطع مضطرب من روايته بلد آخر، يعرض جيمس بالدوين روفوس سكوت - وهو أمريكي من أصل أفريقي محكوم بالفشل، يحاول تدبّر الحياة في أمريكا في الخمسينيات -يتردد على نادي هارلم للجاز. وصف بالدوين لعازف الساكسفون على المسرح يحفل بالكثير من المعلومات حول سكوت وعالمه ومحاولاته الفاشلة للسيطرة عليه، كما هي الحال مع الموسيقي الذي يدرك ذلك:

بساقين منفرجتين، يعبّ الهواء ويملأ صدره العريض كالبرميل، يرتجف في أسمال سنواته العشرين، ويصرخ عبر البوق هل تحبينني؟ هل تحبينني؟ هل تحبينني؟ ومرة أخرى هل تحبينني؟ هل تحبينني؟ هل تحبينني؟ هذا، في أي حال، كان السؤال الذي سمعه روفوس، والعبارة نفسها، التي لا تطاق إلى ما لا نهاية، وتتكرر بشكل مختلف. كان السؤال فظيعاً وحقيقياً؛ كان الصبي ينفخ برئتيه ويطلع من ماضيه القصير؛ من مكان ما من ذلك الماضي، في المزاريب أو معارك العصابات أو انتشاءات العصابات؛ في الغرفة الفسيحة، على البطانية الملوثة بالمني، وراء الماريجوانا أو الإبرة، وتحت رائحة البول في الطابق السفلي للمخزن، كان قد تلقى الضربة التي لم يتعافَ منها هذا ولم يكن أحد يريد تصديقه، هل تحبينني؟ هل تحبينني؟ هل تحبينني؟

4.2

الثقافة هي طريق آخر تصبح به الشخصيات في الحياة والخيال الأشخاص المعيبين والغريبين أنفسهم. غالباً ما نفكر في "الثقافة" كظواهر سطحية، مثل الأوبرا والأدب وأساليب اللباس، لكن الثقافة مبنية فعلياً بعمق وبشكل مباشر في أنموذجنا عن العالم. إنها تشكل جزءاً من الآلية العصبية التي نصنع بها نسختنا المتخيلة عن الواقع. تعمل الثقافة على تحييد وتضييق العدسة التي نعايش من خلالها الحياة، وتمارس تأثيراً قوياً علينا، سواء من خلال إملائها القواعد الأخلاقية، التي نقاتل ونموت للدفاع عنها أم بتحديدها لأنواع الأطعمة التي نرى أنها لذيذة. يأكل اليابانيون هاشينوكو، وهو طعام مصنوع من يرقات النحل الصغير. شعب

الكوروواي في بابوا غينيا الجديدة يأكلون الناس. يستهلك الأمريكيون عشرة مليارات كيلوغرام من اللحم البقري سنوياً، أما في الهند، حيث تُقدس الأبقار، فقد يقتلك أحد أفراد أسرتك بسبب تناولك شطيرة فيها شريحة من لحم البقر. زوجات اليهود الأرثوذكس يحلقن رؤوسهن ويضعن شعوراً مستعارة، كي لا يلمحَ أي أثر مغرٍ لشعورهن أي أحد من البشر الفانين. ولا يكاد يرتدي الواوراني الأكوادوري شيئاً على الإطلاق.

تُدمج هذه المعايير الثقافية في نماذجنا في مرحلة الطفولة، وهي فترة يعمل فيها الدماغ بسرعة على تحديد ما يحتاج ليكون عليه كي يحقق أفضل سيطرة على بيئته الخاصة. من الولادة حتى السنتين[٨٥]، يولّد الدماغ نحو ١.٨ مليون اتصال عصبي كل ثانية. يبقى في هذه الحالة من زيادة المرونة - أو "اللدونة" - حتى سن المراهقة المتأخرة أو بدايات البلوغ. ويتعلم جزئياً من خلال اللعب. يستمتع كثير من الحيوانات بهذه التفاعلات الاستكشافية الممتعة القائمة على قواعد، بما في ذلك الدلافين وحيوانات الكنغر والفئران. إنما تدجيننا، والعالم الاجتماعي شديد التعقيد الذي يجب أن نتعلم التحكم فيه، قد زاد من أهمية اللعب لدى البشر. هذا هو السبب الرئيس في أن لدينا مثل هذه الطفولة الممتدة إلى حد كبير.[٨٦]

لقد طورنا أشكالاً مختلفة من اللعب، من الألعاب إلى التعليم، حتى رواية القصص. يشرف على اللعب[٨٧]، بما في ذلك سرد القصص، البالغون الذين يخبرون الأطفال بما هو صحيح وغير صحيح، وما هو ذو قيمة وما هو ليس كذلك، وكيف يجب أن نتصرف ونعاقب أو نكافئ عندما نتصرف وفقاً لنماذج ثقافتنا أو لا. ولا يعمد مقدمو الرعاية إلى قراءة القصص المشحونة أخلاقياً لأطفالهم فحسب، بل يضيفون غالباً رواياتهم الخاصة،

مؤكدين على رسالة السرد. اللعب أمر بالغ الأهمية لصنع العقول الاجتماعية. لم نجد إحدى الدراسات(٨٨) التي أجريت على خلفيات القتلة المختلين اجتماعياً أي صلة بينهم سوى الافتقار الشديد إلى اللعب في طفولتهم، أو وجود تاريخ من اللعب غير الطبيعي كالسادية والتنمر، في ٩٠ في المئة منهم.

في السنوات السبع الأولى من عمرنا(٨٩)، تدمج الثقافة في غالب الأحيان في نماذجنا، ما يؤدي إلى تحسين عالمنا العصبي وتخصيصه. ينشأ الأطفال الغربيون في ثقافة الفردانية التي وُلدت منذ نحو ٢.٥٠٠ عام في اليونان القديمة. يميل الفردانيون إلى إعلاء الحرية الشخصية وتصور العالم بأنه مكون من قطع وأجزاء فردية. هذا يعطينا مجموعة من القيم الخاصة التي تؤثر بقوة في القصص التي نرويها. وفقاً لبعض علماء النفس(٩٠)، إنه أسلوب تفكير نشأ من المشهد الطبيعي لليونان القديمة. لقد كانت مكاناً صخرياً وتلالياً ساحلياً، وتالياً لم تكن مناسبة تماماً للمساعي الجماعية الكبيرة كالزراعة. هذا يعني أن عليك تدبّر أن تكون شيئاً مهماً - ربما صاحب عمل صغير في دباغة الجلود، أو علف الماشية أو عصر الزيتون أو صيد الأسماك. كانت أفضل طريقة للسيطرة على هذا العالم، في اليونان القديمة، هي الاعتماد على الذات.

نظراً لأن الاعتماد الفردي على الذات كان مفتاح النجاح(٩١)، فقد أصبح الفرد ذو النفوذ الكامل هو المثال الثقافي. سعى الإغريق إلى المجد والكمال والشهرة الشخصية، وخلقوا تلك المنافسة الأسطورية بين نفس مقابل نفس، الألعاب الأولمبية، ومارسوا الديمقراطية لمدة خمسين عاماً، وأصبحوا يركزون على أنفسهم إلى درجة أنهم شعروا بأنهم مجبرون على التحذير من

مخاطر الحب الذاتي الجامح في قصة نرسيس. كان هذا التصور للفرد باعتباره موضع قوتهم، وحرية اختيار الحياة التي يريدونها، بدلاً من أن يكونوا عبيداً لأهواء الطغاة، والأقدار والآلهة، تصوراً ثورياً. "لقد غيّر من طريقة تفكير الناس في السبب والنتيجة[٩٢]،" كتب عالم النفس البروفيسور فيكتور سترتشر، "وكان كتبشير بالحضارة الغربية".

قارن هذه الذات المجنونة المحبة للحرية مع تلك التي ظهرت في الشرق. كانت المناظر الطبيعية المتموجة والخصبة في الصين القديمة مثالية للمساعي الجماعية الكبيرة. وكان من المحتمل أن تدبّر العيش وانخراط الفرد كجزء من مجتمع كبير لزراعة القمح أو الأرز أو العمل في مشروع ضخم للري، هو أفضل طريقة للسيطرة على العالم. في هذا المكان، كان ضمان نجاح المجموعة، وليس الفرد، هو معنى النجاح. وهذا يعني إبقاء رأسك إلى أسفل وبقاءك لاعباً في فريق. أدت هذه النظرية الجماعية للسيطرة إلى مثال جماعي عن الذات. في التحليلات، يُلاحظ أن كونفوشيوس يصف "الرجل المتفوق" بأنه "لا يتباهى بنفسه"، ويفضّل بدلاً من ذلك "إخفاء فضيلته". إنه "يزرع الوئام الودي" و"يتيح لحالات التوازن والانسجام أن توجد في كمال". لا يمكن إلا أن يكون أكثر اختلافاً عن الغربي الملحّ الناشئ على بعد سبعة آلاف كيلومتر.

بالنسبة إلى اليونانيين، كان العامل الرئيس للسيطرة هو الفرد. أما لدى الصينيين، فكانت المجموعة. لدى اليونانيين، كان الواقع يتكون من قطع وأجزاء فردية. أما لدى الصينيين، فكان مجالاً من القوى المترابطة. من هذه الاختلافات في معايشة الواقع تأتي أشكال القصة المختلفة. عادة ما يكون للأساطير اليونانية ثلاثة فصول، "البداية والوسط والنهاية"، وربما نجح

أرسطو في وصفها بشكل أفضل بأنها الأزمة، والصراع، والحل. غالباً ما قام، في تلك الأساطير، أبطال بارزون بمفردهم بمصارعة الوحوش المرعبة ثم العودة إلى ديارهم محملين بالكنوز.

كانت هذه دعاية للفردانية، تنقل فكرة أن شخصاً شجاعاً يمكنه حقاً تغيير كل شيء. هذه الخطوط العريضة للقصة تبدأ في التأثير في الذات الناشئة للطفل الغربي في وقت مبكر بشكل مدهش. وبناءً على طلب الباحثين حكاية قصة تلقائية، قدمت فتاة في الثالثة(٩٣) من عمرها، في الولايات المتحدة، تسلسلاً مضبوطاً لمتابعة أزمة - صراع - حل: "ابتعد باتمان عن أمه. قالت الأم،" عد، عد. "لكنه ضاع ولم تستطع الأم العثور عليه، ثم ركض هكذا ليعود إلى المنزل. وصار يأكل الكعك ويجلس في حضن أمه. وصار مرتاحاً".

لم تكن هكذا هي القصص في الصين القديمة. فقد كانت ترتكز على عالم آخر، لذا لم يكن هناك عملياً أي سيرة ذاتية حقيقية لمدة ألفي عام(٩٤). ولما ظهرت أخيراً، وردت القصص مجردة إجمالاً من صوت الشخص وآرائه، ولم توضع في مركز حياته، بل بقي كمشاهد يحث فيها. وبدلاً من اتباعه نمطاً مباشراً من السبب والنتيجة، غالباً ما اتخذ الخيال الشرقي شكل رواية ريونوسكي أكوتاغاوا في غابة البامبو، حيث يتم سرد الأحداث المحيطة بجريمة قتل من وجهات نظر العديد من الشهود - حطّاب، قس، شرطي، امرأة مسنة، المتهم بالقتل، زوجة الضحية، وأخيراً من كائن روحي يوجّه الضحية نفسها. كل تلك الروايات تتناقض بطريقة ما مع بعضها بعضاً، وتترك القارئ محاولاً فهم المعنى من تلك الأحاجي بنفسه.

في مثل هذه القصص، وفقاً لما قاله عالم النفس البروفسور إيتشول كيم،[95] "لا نحصل أبداً على الإجابة. ليست هناك قفلة، ليس هناك حسن حظ. لقد تركت لك سؤالاً عليك أن تجيب عنه بنفسك. تلك هي متعة القصة". في القصص الشرقية التي ركزت على الفرد، تميل حالة البطل لأن تُكتسب بطريقة تناسب المجموعة أولاً. "في الغرب، أنت تحارب الشر، وتسود الحقيقة، وينتصر الحب". يقول البروفسور: "لكنك في آسيا الشخص الذي يضحّي ويصبح البطل، ويعتني بالأسرة والمجتمع والدولة".

يأتي الأنموذج الياباني المعروف باسم Kishōtenketsu بأربعة فصول: في الفصل الأول ('ki') تقدم لنا الشخصيات، في الفصل الثاني ('sho')، تتابع الأحداث، في الفصل الثالث ('ten') يحدث تطور مفاجئ قد لا يكون مرتبطاً بالأحداث، وفي الفصل الأخير (ketsu)، نحن مدعوون، بطريقة النهاية المفتوحة نوعاً ما، للبحث عن الانسجام بين كل ذلك. يقول البروفيسور كيم: "أحد الأشياء المحيرة حول القصص في الشرق هو أنه لا توجد نهاية، في الحياة ليست هناك إجابات بسيطة وواضحة، وعليك أن تجد وحدك هذه الإجابات".

بينما يتمتع الغربيون بروايات عن الصراع الفردي والانتصار الذي يدور في عوالمهم العصبية، فإن الشرقيين يسعدون من سعي السرد وراء التناغم.

ما تعكسه هذه الأشكال هو الطرائق المختلفة التي تفهم بها ثقافاتنا التغير. لدى الغربيين، يتكون الواقع من قطع وأجزاء فردية. حين التهديد بحدوث تغير غير متوقع، فإننا نميل إلى إعادة فرض السيطرة بخوض حرب مع هذه القطع والأجزاء ومحاولة ترويضها. لدى الشرقيين، فإن الواقع مكون من مجال من القوى المترابطة. وحين التهديد بحدوث تغيير غير متوقع، فمن الأرجح

أن يعاد فرض السيطرة من خلال محاولة فهم كيفية إعادة تلك القوى المضطربة إلى الوئام بحيث يمكن أن توجد جميعها معاً. وما نشترك فيه جميعنا هو الغرض الأعمق للقصة. تعليمنا الدروس في السيطرة.

5.2

تستغرق الذات وقتاً، بكل عيوبها وخصائصها، حتى تحيد عن باقي الكون. يبدأ الأمر بتعرفنا صورتنا في المرآة. يخبرنا من يرعانا قصصاً عن الماضي والحاضر، وما يحدث من حولنا، وماذا يجب أن نفعل به. نبدأ في الإسهام في هذه القصص الصغيرة عن أنفسنا، وندرك أننا موجهون إلى تحقيق الأهداف - نريد أشياء ونحاول الحصول عليها. نعي أننا محاطون بعقول أخرى موجهة أيضاً نحو الهدف، ونفهم كوننا جزءاً من فئة معينة من البشر - فتاة، أو فتى، أو من الطبقة العاملة -لدى الآخرين توقعات محددة عنها. لدينا القوة وفعلنا الأشياء. تبدأ جيوب ذاكرة القصة هذه في الاتصال والتماسك ببطء. لتشكل الحبكات التي تصبح مشبعة بالشخصية والموضوع. أخيراً، في فترة المراهقة، يكتب العالم النفساني البروفيسور دان ماك آدامز، نسعى جاهدين إلى فهم حياتنا[٩٦] بأنها "سرد كبير، وإعادة بناء الماضي، وتخيل المستقبل بطريقة تزوده ببعض مظاهر الهدف والوحدة والمعنى".

بعد خضوعه لعملية إعداد السرد المراهق تلك، يعمل الدماغ بشكل أساسي على تحديد هويتنا، وما يهمنا، وكيف يجب أن نتصرف من أجل الحصول على ما نريد. لقد كان منذ الولادة، في حالة من الليونة الشديدة التي مكنته من بناء نماذجه. إلا أنه يصبح الآن أقل مرونة وأكثر صعوبة في

التغير. معظم الخصائص والأخطاء التي تجعلنا ما نحن عليه قد دمجت في نماذجه. أصبحت عيوبنا وخصائصنا تمثل من نحن. وصنعت عقولنا.

بعد ذلك، يدخل الدماغ في حالة قيّمة كي يفهمها أي شخص مهتم بالصراع والدراما الإنسانية، وهي عندما نتحول من منشئي نماذج، إلى مدافعين عن تلك النماذج. الآن، وقد تم بناء الذات المعيبة بأنموذجها المعيب عن العالم، يبدأ الدماغ في حمايته. وحينما نواجه أدلة على أنه قد يكون خطأً، لأن الآخرين لا يفهمون العالم كما نفعل نحن، نجد ذلك مقلقاً للغاية. وبدلاً من تغيير نماذجها من خلال الاعتراف بوجهات نظر أولئك الآخرين، تسعى أدمغتنا إلى إنكارها.

تلك هي الطريقة التي يستخدمها في الوصف عالم الأمراض العصبية البروفيسور بروس ويكسلر[٩٧]: "بمجرد أن يكمل الدماغ إنشاءه الهياكل الداخلية، فإنه يقلب العلاقة بين المحيطين الداخلي والخارجي. وبدلاً من تشكيل تلك الهياكل الداخلية حسب البيئة، يعمل الفرد الآن للحفاظ على الهياكل القائمة في مواجهة التحديات التي تقدمها البيئة، ويجد إجراء تغييرات في الهيكل صعبة ومؤلمة". نواجه مثل هذه التحديات بالتفكير المشوه والجدال والعدوان. كما يكتب ويكسلر[٩٨]، "نحن نتجاهل أو ننسى أو نحاول التشكيك بنشاط في المعلومات التي لا تتوافق مع هذه الهياكل".

يدافع الدماغ عن أنموذجنا المعيب عن العالم من خلال ترسانة من التحيزات الماهرة. فحينما نواجه أي حقيقة أو رأياً جديداً، فإننا نحكم عليه على الفور. إن كان متسقاً مع أنموذجنا عن الواقع، فإن دماغنا يعطي شعوراً لا واعياً بالقبول. أما إذا لم يكن كذلك، فإنه يعطي شعوراً لا واعياً

بالرفض. هذه الاستجابات العاطفية تحدث قبل أن نذهب إلى أي عملية من عمليات التفكير المنطقي. وهي تمارس تأثيراً قوياً علينا. حين اتخاذنا قراراً بشأن تصديق شيء ما أو عدم تصديقه، فإننا لا نجري عادة بحثاً عادلاً عن الأدلة. بل بدلاً من ذلك، نبحث عن أي سبب لتأكيد ما قررته نماذجنا على الفور بالنسبة إلينا. وبمجرد العثور على أي دليل نصف لائق يدعم "حدسنا" فإننا نفكر، "نعم، هذا منطقي". ثم نتوقف عن التفكير. يُعرف هذا أحياناً باسم "قاعدة إيقاف المنطقية".[٩٩]

ولا تتصاعد أنظمة المكافآت العصبية الخاصة بنا فقط، وبشكل مريح، عندما نخدع أنفسنا هكذا[١٠٠]، بل إننا نمازح أنفسنا بأن هذا البحث أحادي الجانب للحصول على معلومات مؤكدة كان نزيهاً وشاملاً. هذه العملية هي احتيالية للغاية. ليس فقط لأننا نتجاهل أو ننسى الأدلة[١٠١] التي تتعارض مع ما تخبرنا به نماذجنا (على الرغم من أننا نفعل ذلك أيضاً). بل في أننا نجد طرائق مشكوكاً فيها لرفض سلطة الخبراء المعارضين، وإعطاء قيمة اعتباطية لبعض أجزاء شهاداتهم، وليس غيرها، والتمسك بالعيوب الأصغر حجماً في حجتهم واستخدامها لإقالتهم بالكامل. الذكاء غير فعال في حل سراب الإدراك الصحيح هذا. فالأشخاص الأذكياء[١٠٢] أفضل في الغالب في إيجاد طرائق "لإثبات" أنهم على صواب، ولا يبدو أنهم أفضل في اكتشاف أخطائهم.

قد يبدو غريباً أن البشر تطوروا ليكونوا غير عقلانيين. تقول إحدى النظريات الجذابة[١٠٣] إنه نظراً لتطورنا في مجموعات، فقد صُممنا لمناقشة الأمور بأسلوب المحامي حتى تظهر الطريقة المثلى للمضي قدماً. الحقيقة، إذاً، فالنشاط الجماعي وحرية التعبير عنصران أساسيان. هذا من شأنه أن

يؤكد صحة ملاحظة كاتب السيناريو راسل ت. ديفيس[١٠٤] بأن الحوار الجيد هو "صراع بين مونولوجين. هذا صحيح في الحياة، وكذلك في الدراما. الجميع دائماً وأبداً ما يفكرون في أنفسهم."

ونظراً لأن نماذجنا تشكل اختبارنا الفعلي للواقع، فلا عجب أن أي دليل يشير إلى أنها مغلوطة سيبعث على القلق الشديد. يقول ويكسلر: "الأشياء ممتعة لأنها مألوفة، في حين أن فقدان المألوف ينتج التوتر، والتعاسة والخلل الوظيفي". نحن معتادون استجاباتنا العدوانية في الدفاع عن النماذج -إنها جزء عادي من كوننا في قيد الحياة -ونصبح معتادين غرابتها. لماذا نكره الأشخاص الذين لا نتوافق معهم؟ لماذا نشعر بالصد العاطفي من طرفهم؟

إن الرد العقلاني، حين مواجهة شخص ما بأفكار غريبة عنا، سيكون إما محاولة فهمه أو تجاهله. ومع ذلك، فإننا نشعر بالضيق نحوه. نماذجنا العصبية المهددة تولّد موجات من المشاعر السلبية الساحقة في بعض الأحيان. وبشكل لا يصدق، يعالج الدماغ الأخطار التي تهدد نماذجنا العصبية بالطريقة نفسها التي يدافع بها عن أجسادنا ضد أي هجوم جسدي، ما يضعنا في حالة قاتل أو هارب، المتوترة والمجهدة. يصبح الشخص ذو الآراء المختلفة مجرد خصم خطر، وقوة تحاول إيذاءنا. بشكل نشط. راقبت عالمة الأعصاب البروفيسورة سارة غيمبل[١٠٥] ما يحدث عندما عُرضت على أشخاص تحت أجهزة مسح الدماغ أدلة على أن معتقداتهم السياسية القوية كانت مغلوطة. وقالت: "الاستجابة في المخ، التي رأيناها، أشبهت إلى حد بعيد ما يمكن أن يحدث إذا، في سبيل المثال، كنت تمشي في الغابة وصادفت دباً".

لذلك نحن نقاتل. قد نفعل ذلك من خلال محاولة إقناع خصومنا بخطئهم وصوابنا. وحينما نفشل، كما يحدث عادة، نشعر بالعذاب وعدم الارتياح، ونجتر الصراع مراراً وتكراراً، حيث يسرد ذهننا المذعور المزيد والمزيد من الأسباب التي تجعل خصومنا أغبياء أو غير شرفاء أو فاسدين أخلاقياً. في الواقع، توفر اللغة تشكيلة كريهة الأثر من الكلمات المناسبة للشخص الذي تتعارض نماذجه العقلية مع نماذجنا: الأبله، القميء، المخبول، المعتوه، الأحمق، السافل، المنحط، والعديد غيرها[1]. بعد مواجهة مع مثل هذا الشخص، غالباً ما نبحث عن حلفاء لمساعدتنا في إفحامه. يمكننا قضاء ساعات في مناقشة أعداء العصبيين، حيث نسرد كل السبل التي يكونون بها سيئين ومنكرين، يشعرنا الأمر بالاشمئزاز واللذة معاً ويمنحنا شعوراً رائعاً بالراحة.

ننظم كثيراً من حياتنا حول طمأنة أنفسنا عن صحة أنموذج العالم المتخيل داخل جماجمنا. نحن نسعد بالفن والإعلام والقصة التي تتوافق مع نماذجنا، ونشعر بالغضب والعزلة تجاه ما لا يتوافق. إننا نشيد بالقادة الثقافيين الذين يدافعون عما نراه صواباً، وفي مواجهة نقيضهم، نشعر بأننا مدنسون ومضطربون وغاضبون وناقمون، وربما نتمنى لهم الفشل والإذلال. نحن نحيط أنفسنا بأشخاص "مشابهين في التفكير". ونقضي معظم وقتنا الاجتماعي الأكثر متعة في "الترابط" مع الطرائق التي نتفق بها على أننا صائبون، ولا سيما في القضايا الخلافية. حينما نلتقي بأشخاص لديهم

---

١ - لا معنى لترجمة جميع الكلمات العامية التي وردت في النص. فالمقصود من ذكرها واضح من السياق. ويكفي بعضها ليؤدي الغرض. المترجم

نماذج مشابهة لنا بشكل غير عادي، يمكننا التحدث إليهم دون توقف. إن من اللطيف للغاية، طمأنة أنفسنا هكذا، كما يبدو أن الوقت نفسه قد تلاشى، فنتوق إلى صحبتهم، ونضع صوراً لهم على الثلاجات وعلى قنوات التواصل الاجتماعي- الأذرع على الكتفين، ونحن مبتسمون - ويصبحون أصدقاءنا مدى الحياة. وإن كانت الظروف مواتية، فقد نقع في الحب.

من المهم أن نلاحظ، بالطبع، أننا لا ندافع عن جميع معتقداتنا هكذا. إذا اقترب مني شخص وجادل بأنه يمكن أن يثبت أن كل رسم بياني ثنائي السطوح ثنائي الأطراف، ذي ثلاث حواف لكل قمة، له دورة هاملتون، أو أن باور رينجرز يمكنهم التغلب على المتحولين في القتال، فإن ذلك سيكون له تأثير ضئيل فيَّ. فالمعتقدات التي نقاتل من أجل الدفاع عنها هي تلك التي شكّلنا هويتنا وقيمنا ونظرية تحكمنا حولها. الهجوم على تلك الأفكار هو هجوم على بنية الواقع نفسها ونحن نختبره. إن هذا النوع من المعتقدات، وهذا النوع من الهجمات، هما من يقود قصصنا الكبرى.

كثير من الصراع الذي نراه في الحياة والقصة يتضمن بالضبط هذه السلوكات المدافعة عن النماذج، فهو ينطوي على أشخاص لهم تصورات متضاربة حول العالم، ويقاتلون لإقناع بعضهم بعضاً بصوابهم، ولجعل الأنموذج العصبي الذي يتصوره خصومهم عن العالم يتطابق مع تصوراتهم. وإن كانت هذه النزاعات عميقة ومريرة ولا تنتهي أبداً، فهذا يرجع جزئياً إلى قوة الواقعية الساذجة. ولأن التخيل الذي نتصوره عن الواقع يبدو بديهياً، يكون الاستنتاج الوحيد الذي يمكن أن نتوصل إليه هو أن خصمنا، بدعوى رؤيته الواقع بطريقة مغايرة، إنما هو مجنون أو كاذب أو شرير. وهذا بالضبط ما يظنه الآخرون بنا.

إنها، بسبب هذه الأنواع من النزاعات أيضاً، يتعلم أبطال الروايات ويتغيرون. في أثناء نضالهم خلال أحداث الحبكة، يواجهون عادة سلسلة من العقبات والاقتحامات. غالباً ما تأتي هذه العقبات والاقتحامات في شكل شخصيات ثانوية، يختبر كل منها العالم بصورة مختلفة وبطرائق محددة وضرورية للقصة. سيحاولون إجبار أبطال الروايات على رؤية العالم كما يرونه. وبالتصارع مع هذه الشخصيات، سيغير الأبطال أنموذجهم العصبي، حتى لو كان معداً بمهارة. سيضللهم الخصوم، الذين سيقدمون ربما نسخاً أكثر غموضاً وأكثر تطرفاً عن عيوبهم. وبالمثل، سيتعلمون الدروس القيمة من الحلفاء، الذين غالباً ما يكونون تجسيداً لطرائق جديدة يجب أن يتبناها أبطالنا.

إنما، وقبل أن تبدأ رحلة التغيير الدراماتيكية هذه، ربما بقي الأنموذج العصبي لأبطالنا مقنعاً لهم، حتى لو كان كذلك، ربما، يبدأ في التصدع عند أطرافه -قد تظهر علامات تدل على فشل قدرتهم في السيطرة على العالم، التي يتجاهلونها بشكل محموم؛ قد تكون هناك مشكلات وصراعات هائلة تنهال عليهم. ثم يحدث شيء ما...

للقصص الجيدة نوع من نقطة الإشعال. إنها تلك اللحظة الرائعة التي نجد أنفسنا فيها عالقين في السرد، منصتين فجأة، حيث تنطلق عواطفنا، ويندلع الفضول والتوتر. يحدث هذا غالباً عندما نشعر بحدوث تغير غير متوقع في الحبكة، ذلك الذي يرسل الهزات إلى جوهر نظرية التحكم المعيبة للبطل. ونظراً لأنه يدخل في قلب عيبه الخاص، فإن هذا الحدث سيجعله يتصرف بطريقة غير متوقعة. سوف يبالغ في الرد أو يفعل شيئاً غريباً. تلك

هي إشارة من لاوعينا بأن الشرارة الرائعة بين الشخصية والحدث قد أطلقت. وأن القصة قد بدأت.

عادة، حينما يتم اختبار نظرية التحكم الخاصة بها على نحو متزايد وتجد ضعفاً، فإن الشخصية تفقد السيطرة على أحداث الحبكة. في الحكاية الأنموذجية، كلما ناضلت الشخصيات لاستعادة السيطرة، تسببت في إحداث المزيد من المتاعب والفوضى التي تكون مسؤولة عنها في كثير من الأحيان. الدراما التي يجري إطلاقها تجبر البطل على اتخاذ قرار: هل سيصلح من عيبه أو لا؟ ما الذي يرغب في أن يكون عليه؟

الأنموذج الثقافي الذي كان لدى الخادم ستيفنز، في كتاب **بقايا اليوم**، كان بريطانياً من القرن التاسع عشر. احتوى معتقدات أساسية عن قيمة المهابة والتحكم العاطفي. أخبره أنموذجه أن هذه الصفات هي أفضل طريقة للسيطرة على بيئته -إن تصرفت بكرامة وتحكمت بعواطفك فستكون آمناً ومُكافأً في النهاية. هذه النظرية في السيطرة تحدده.

وكان هذا صحيحاً، في مكان ووقت ما. إنما، لما التقينا ستيفنز أول مرة، كل هذا كان يتغير. كانت قوة الأرستقراطية البريطانية التي خدمها هو وأبوه، التي تدين بها هذه القيم، تتلاشى، كما كانت قوة بريطانيا نفسها. لدى ستيفنز، كانت النتيجة العملية الرئيسة لهذه التحولات التاريخية أن صاحب العمل الجديد في دارلينجتون هول، السيد فراداي، لم يكن لورداً إنجليزياً، بل رجل أعمال أمريكياً. كان هذا تغيراً غير متوقع من شأنه أن يتحدى الأسس التي كان عليها ستيفنز. إنه نقطة الإشعال الكلاسيكية.

مع بدء القصة، يكافح ستيفنز لمواجهة التحدي المتمثل في عدم قدرة فاراداي على تحمل التكاليف الكاملة لأربعة عشر موظفاً. إن محاولة إبقاء المنزل يعمل بأربعة أشخاص فقط يؤدي إلى ارتكاب "سلسلة من الأخطاء الصغيرة في تنفيذ واجباتي" التي تثير غضبه. إلا أن وصول رئيسه الجديد يثير مشكلة أخرى، يبدو أنها تشغل ستيفنز أكثر من ذي قبل: عدم معرفة فاراداي "بما كان وما لم يكن يحدث عادة في إنجلترا". وعلى وجه التحديد، تمتع صاحب العمل "بمحادثة ودية فيها روح الدعابة"، وأن لديه "ميلاً عاماً إلى التحدث إليَّ بنبرة مازحة".

هذا المزاح يجعل ستيفنز غير مرتاح للغاية. إنه هجوم مباشر على هويته ومعتقداته ونظريته في السيطرة. المزاح ليس ما يفعله الناس المحترمون. إنها ليست الطريقة المناسبة. إنه ليس وقوراً. ولا يدعو إلى الانضباط العاطفي بل إلى الدفء العاطفي، وهنا تكمن الفوضى.

في إحدى المرات التي حاول ستيفنز فيها القيام بمزحة، فشل بصورة مهينة، وأثبت أنه متردد في تغيير معتقداته الأساسية وتفكيره، وكما تفعل العقول، وفرت له ذرائع قوية لعدم فعل ذلك.

من الممكن تماماً أن يتوقع مني صاحب العمل الرد على مزاحه بطريقة مماثلة، ويرى فشلي في القيام بذلك شكلاً من أشكال الإهمال. هذه، كما قلت، مسألة جلبت لي كثير من القلق. إنها، يجب أن أقول إن هذا المزاح ليس واجباً أشعر أنه يمكنني ممارسته بحماس. إنه من الجيد جداً، في هذه الأوقات المتغيرة، أن يتكيف المرء مع عمله، وأن يتولى واجبات لا تدخل ضمن نطاق عالمه؛ لكن المزاح هو من بُعد آخر تماماً. لسبب واحد، إذ كيف يمكن للمرء أن يعرف، على وجه اليقين في أي

لحظة معينة، أن الاستجابة لهذا النوع من المزاح هي بحق ما هو متوقع؟ يكاد المرء لا يحتاج إلى الحديث عن الاحتمال الكارثي للتلفظ بملاحظة مازحة فقط ليكتشف بعدها أنها كانت غير مقبولة تماماً.

6.2

نحن جميعاً شخصيات خيالية. نحن الإبداعات المحابية والمنحازة والعنيدة لعقولنا. لمساعدتنا في الشعور بالسيطرة على العالم الخارجي، تهدئنا أدمغتنا بتصديق أشياء غير صحيحة. بين أقوى هذه المعتقدات تلك التي تعمل على تعزيز شعورنا بتفوقنا الأخلاقي.(١٠٦) أدمغتنا هي صانعات أبطال تنبعث منها أكاذيب مغرية. وهي تريد أن تجعلنا نشعر كأننا بطل الرواية الشجاع والمقدام في قصة حياتنا.

من أجل جعلنا نشعر بالبطولة، يعيد الدماغ صياغة ماضينا. ما نختار فعلاً أن نتذكره، وبأي شكل، فيحرّف ويغير بطرائق تناسب القصة البطولية التي يريد أن يرويها. فحينما يعمد المشاركون، في المختبر، إلى اقتسام الأموال(١٠٧) مع أشخاص مجهولين بطرائق يعدّونها بأنفسهم غير عادلة، وُجد أنهم يسيئون فهم سلوكهم الأناني باستمرار، حتى عندما يقدم لهم حافز مالي لاستعادة الحقيقة. وخلص الباحثون إلى أنه "حينما يدرك الناس أن تصرفاتهم كانت أنانية، يسارعون إلى تذكر أنهم تصرفوا بشكل أكثر إنصافاً، ومن ثم يقللون من الشعور بالذنب، ويحافظون على صورتهم الذاتية".

إن إحساسنا بمن نحن يعتمد، في جزء كبير منه، على ذكرياتنا. ومع ذلك، لا يمكننا الوثوق بها. تقول أستاذة علم النفس وعلم الأعصاب، جوليانا

مازوني: "إن ما يجري اختياره كذاكرة شخصية[١٠٨] يجب أن يناسب الفكرة الحالية التي لدينا عن أنفسنا". هذه ليست مجرد مسألة نسيان استراتيجي؛ فنحن نعيد كتابة، بل حتى اختراع ماضينا". أظهر عمل مازوني وغيرها[١٠٩] أن الذكريات يمكن أن تكون مفصّلة وحية وعاطفية، ومع ذلك تم اختراعها بالكامل. "نحن في كثير من الأحيان نشكل ذكريات الأحداث التي لم تحدث قط"، تكتب مازوني "تعدُّ الذكريات مرنة للغاية، ويمكن تشويهها وتغييرها بسهولة، كما أظهر العديد من الدراسات في مختبرنا".

بالنظر إلى متخصصي علم النفس، الأستاذين كارول تافريس وإليوت أرونسون[١١٠]، فإن أهم تشوهات الذاكرة "إلى حد بعيد"، هي تلك التي تعمل على "تسويغ وشرح حياتنا". إننا نقضي سنوات في سرد قصتنا، ونحوّلها إلى قصة حياة نكتمل بالأبطال والأشرار، وهي سرد لكيفية وصولنا إلى ما نحن عليه الآن. من خلال هذه العملية، تصبح الذاكرة "مصدراً رئيساً لتسويغ الذات، ذلك الذي يعتمد عليه راوي القصص في توفير العذر لأجل الأخطاء والفشل".

إلا أن كذبة صنع البطل تتجاوز الذاكرة بكثير. ويمسك بها عالم النفس البروفيسور نيكولاس إيبلي[١١١] وهي تعمل عندما يسأل طلابه عما إذا كانوا قد استلهموا تأسيس مهن في الصناعة من أسباب بطولية "داخلية" – القيام بشيء يستحق العناء، أو الفخر بالإنجاز، أو فرحة التعلم – أم أنهم يرجحون أسباباً "خارجية" – الأجور والأمان والمزايا الإضافية – ثم قول الشيء نفسه لزملائهم. وكانوا يعطون نتائج مطابقة كل عام. وقد أظهروا، كما يكتب إيبلي، "تجرداً بارعاً من إنسانيتهم عن زملائهم في الفصل. كان طلابي يعتقدون أن جميع هذه الحوافز مهمة، بطبيعة الحال، لكنهم قرروا أن

الدوافع الذاتية هي الأهم لديهم أكثر من اهتمامهم بزملائهم من الطلاب." تقول نتائجهم: "أنا أهتم بعمل شيء ذي قيمة، لكن بعضهم الآخر يؤديه على نحو رئيس لأجل الحصول على المال".

يبدأ وهم صنع البطل بمشاعرنا العاطفية التلقائية العفوية غير الواعية. لنفترض أن نماذجنا عن العالم تتضمن معتقدات عنصرية أو جنسية -تمنحنا أحاسيس غامضة "بالرفض" عندما نواجه أشخاصاً سوداً أو الأشخاص البيض أو النساء أو الرجال. نظراً لأننا بدأنا مقتنعين بأننا أشخاص جيدون، فحينئذٍ يكون من المنطق وجود سبب وجيه وراء مشاعرنا السلبية تلك. لذلك، يذهب وهم صنع البطل في مهمة لإيجاده. ويقوم بعمل جيد. إنه مقنع. ففي النهاية، من الأفضل منه في خداعنا - من يعرف بالضبط - أكثر من ذهننا؟ ماذا يقول لإغوائنا بالاعتقاد أن غرائزنا المتحيزة والأكثر تحرقاً لها ما يسوّغها أخلاقياً. ولأننا أشخاص جيدون، فيجب أن تكون الأموال التي سرقناها من رئيسنا عائدة إلى أنه يستغلنا. كونك شخصاً مهتماً، فيجب أن تكون جهودنا السياسية للحط من الرعاية الصحية الوطنية NHS رغبة إيثارية لزيادة الكفاءة أو اختيار المريض. على الأقل هذا هو فهمي لهذا الموقف. هذه هي الحقيقة الأخلاقية التي تبدو لي حقيقية بلا أدنى شك مثل الصخور والأشجار والحافلات من ذات الطابقين، لأنها مصنوعة من الأشياء نفسها مثل تلك الأشياء. أنا أعمى عن أي حجة معقولة أخرى -ولا أستطيع إدراكها -لأنها ليست جزءاً من تصوري.

كل شخص طبيعي نفسياً يعتقد أنه البطل. يعتقد أن التفوق الأخلاقي[١١٢] هو "شكل فريد ومنتشر من الوهم الإيجابي". الحفاظ على "صورة إيجابية للذات الأخلاقية[١١٣]" لا يقدم فوائد نفسية واجتماعية

فحسب، بل إنه في الواقع وجد لتحسين صحتنا البدنية. حتى القتلة والمعتدون على المنازل[114] يميلون إلى عدّ أنفسهم مسوّغين أخلاقياً، وغالباً ما يكونون ضحايا الاستفزاز الذي لا يطاق. لما اختبر الباحثون تحيزات صنع البطل لدى السجناء[115]، وجدوا أنها في حالة سليمة إلى حد كبير، فقد عدَّ السجناء أنفسهم أعلى من المتوسط في مجموعة من الخصائص المؤيدة للمجتمع، بما في ذلك اللطف والأخلاق. وكان الاستثناء الوحيد هو الالتزام بالقانون. وهناك فقط، وهم جالسون في السجن، يقضون عقوباتهم لأنهم ارتكبوا مخالفات جسيمة للقانون تحديداً، كانوا على استعداد للاعتراف بأنهم، بالنسبة إلى التقيد بالقانون، قد سجلوا معدلات متوسطة.

إن وهم صنع البطل متورط في المزيد من البؤس والغضب والموت أكثر مما هو ممكن حسابه. ظن ماو وستالين وبول بوت أنهم كانوا على حق، كما فعل هتلر، الذي كانت آخر كلماته قبل إطلاق النار على نفسه[116] "سيكون العالم ممتناً أبداً للاشتراكية القومية التي أبادت اليهود في ألمانيا وأوروبا الوسطى". في الواقع، حتى أدمغة أدنى النازيين ولّدت تلقائياً أسباباً لما كانوا يفعلونه ويعدونه صحيحاً من الناحية الأخلاقية. في المراحل الأولى من الهولوكوست، تم تجنيد الألمان العاديين في منتصف العمر في جهود لإبادة اليهود. ويتذكر أحدهم، وهو عامل معادن يبلغ من العمر ٣٥ عاماً[117]، "كان يحدث أن تقود الأمهات أطفالهن بأيديهن. ثم أطلق جاري النار على الأم وأطلقت النار على طفلها، لأنني كنت قد أفهمت نفسي أنه، في نهاية الأمر، لن يكون بإمكان الطفل العيش من دون أمه. كان من المفترض أن يكون ذلك، إذا جاز التعبير، مريحاً لضميري فيما يتعلق بالأطفال غير القادرين على العيش من دون أمهاتهم".

لقد وجد الباحثون أن العنف والقسوة[118] لهما أربعة أسباب عامة:



- الجشع والطموح.
- السادية.
- ارتفاع مستوى احترام الذات.
- المثالية الأخلاقية.

يميل الاعتقاد السائد والقصص المبتذلة إلى أن الجشع والسادية هما المسيطران. وهما، في الحقيقة، ضئيلا الحجم وإلى زوال. إنه التقدير العالي للذات في الواقع، والمثالية الأخلاقية -قناعات التفوق الشخصي والأخلاقي -من تدفع بمعظم أعمال الشر إلى الحدوث.

في رواية جيليان فلاين زوجة هاربة، تتحفز إيمي إليوت دون، جزئياً، بسبب تقديرها لذاتها المرتفع بشكل مرضي، وتندفع إلى اختلاق أن زوجها هو من قتلها، وليس هذا بسبب علاقته مع امرأة أخرى، على وجه التحديد، بل بسبب ما ستفعله علاقته هذه بسمعتها المتصورة. حين اكتشاف خيانته، تكتب في مذكراتها:

> كان بإمكاني سماع الحكاية، كما يجب الجميع أن يحكيها: كيف أمكن لإيمي الرائعة، الفتاة التي لم ترتكب خطأ، أن تسمح لنفسها بأن تُجَر، دون أن تملك قرشاً، إلى وسط البلاد، حيث يتخلى عنها زوجها من أجل امرأة شابة. كم هو سهل التنبؤ بهذا، وكم هو عادي تماماً، وكم هو مسلٍّ. وزوجها؟ لقد انتهى به الأمر سعيداً أكثر من أي وقت مضى. كلا، لم أستطع السماح بذلك. لقد غيرت اسمي بعيداً عن هذه القطعة من الخراء. غيرت السجلات التاريخية -إيمي

إليوت إلى إيمي دون -كأنه لا شيء. كلا، هو لن يفوز. لذا بدأت أفكر في قصة مختلفة، قصة أفضل، من شأنها أن تدمر نِك لفعله هذا بي. قصة من شأنها استعادة الكمال. من شأنها أن تجعلني البطلة، المعشوقة التي لا تشوبها شائبة. لأن الجميع يحب الزوجة الميتة.

هناك سرد صانع للبطل مبني على أساس التفوق الأخلاقي بشكل مقنع في رواية غراهام غرين **السلطة والمجد**، التي جرت أحداثها في المكسيك إبان فترة اضطهاد الكنيسة الكاثوليكية. حيث يفحص ملازم سفّاك من الشرطة صورة لكاهن مطلوب، تأتي المشاعر أولاً: "لقد دفعه شيء ما كان يمكن أن تسميه رعباً". بعدها تأتي ذاكرة التسويغ الذاتي، متبوعة على الفور بالسرد الصانع للبطل بربطها جميعاً معاً بحيث يكون القاتل مطمئناً إلى أنه ممثل أخلاقي:

> تذكر رائحة البخور في كنائس طفولته، والشموع والتخاريم واحترام الذات، والمطالب الهائلة التي قدمها من على درجات المذبح رجال لم يعرفوا معنى التضحية. ركع الفلاحون المسنون هناك أمام الصور المقدسة وأذرعهم في اتجاه الصليب: مرهقين من العمل طيلة اليوم. وجاء الكاهن يحمل حقيبة ليجمع المال، مستغلاً إياهم عن كل ذنوبهم البسيطة الصغيرة، ودون أن يضحي بأي شيء في المقابل... ثم قال: "حسناً. سوف نقبض عليه".

إن قناعة الشخصية بصوابها وتفوقها هو بالضبط ما يمنحها قوتها الرهيبة. غالباً ما تتشكل الدراما العظيمة حول صراع بين سرديات صنع البطل المتنافسة، أحدها ينتمي إلى بطل الرواية، والآخر إلى عدوه. إن تصوراتها الأخلاقية عن الواقع تبدو كأنها حقيقية تماماً لأصحابها، ومع

ذلك فهي متعارضة بصورة كارثية. تلك هي العوالم العصبية التي علقت في خوض معركة حتى الموت.

7.2

على الرغم من كوننا لا منطقيين قدر المستطاع، من المهم ألا نستنتج من كل هذا أننا غير قادرين على التفكير بشكل مستقيم أبداً. فبالطبع، للمنطق قوته، يمكن للناس التفكير بشكل معقول، والأفكار يمكن أن تتغير. ومع ذلك، فمن النادر نسبياً أن يتحول الناس بشكل كبير عن المعتقدات التي يشكلون هويتهم حولها، مثل قناعات خادم إيشيغورو ستيفنز عن قيمة الانضباط العاطفي. إنها تلك الأرواح الشجاعة التي نحولها إلى أساطير داخل القصة.

أحد أبطال هذه الحياة الحقيقية هو "الإرهابي البيئي" السابق[١١٩] مارك ليناس. كان ينتمي إلى "خلية ثورية" من المجموعة البيئية الفوضوية "الأرض أولاً"، ففي أثناء الليل اخترق المحاصيل المعدلة وراثياً التجريبية. روى جماعة الأرض أولاً نوعاً من قصة داود وجالوت عن العالم، فقد كانت القوى الصناعية الساحقة تتسبب في "نهاية العالم البيئية. الشركات الكبرى والرأسمالية بشكل عام كانت تدمر الأرض". لقد كان مارك يكافح ضد آلات الربح الشنيعة. وقال: "كنا حماة الأرض، ورثة القوى الطبيعية". "كنا نحن الجنيات".

إنها، لما اكتشف أن علم الأغذية المعدلة وراثياً لم يؤكد ما كانت نماذجه العصبية تقوله له، فقد مر بتحول علني مؤلم. وفي أثناء ذلك، كتب دماغه قصة جديدة عن العالم، قصة لا يزال بإمكانه أن يشعر بها بالبطولية. كان

ينظر إلى الحركة الخضراء، ذات يوم، بأنها المستضعف الشجاع، لكنه كلما أمعن النظر الآن، يأخذ أن داود الصغير أخذ شكل جالوت. "فلنأخذ الأرقام فقط" يقول: "غرين بيس، المجموعة الدولية بأكملها، تصل تكلفتها إلى ١٥٠ مليون دولار. وهي أكبر من منظمة التجارة العالمية، وأكثر نفوذاً من حيث تحديد طريقة تفكير الناس. وثمة شبكات عميقة للغاية من المال والقوة والتأثير هناك أيضاً".

تقسيم العالم هذا إلى قوى متعارضة، والى داود الشجاع وجالوت العظيم، يبدو مناورة بتوقيع الدماغ الصانع للبطل. السرد الواسع الذي ترويه عن العالم هو أننا ممثلون أخلاقيون، نناضل ضد الاحتمالات الجالوتية العظيمة من أجل خير حيواتنا وربما العالم. هذه هي القصة التي تعطي حياتنا معنى. وهي تبعد أعيننا عن الفراغ الرهيب المحوّم فوقنا وتحوله إلى آنية ملحة.

يعبّر بطل رواية المواطن كين عن مثل هذا السرد البطولي عندما يتحداه الخصم. وعلى الرغم من أن الفيلم يبدأ بوفاة تشارلز فوستر كين، فإن نقطة إشعال الدراما هي ميراثه من ثروة الأسرة. كُسرت نماذج كين عن العالم بطريقة تجعل لديه شغفاً يائساً بالموافقة ونيل الاهتمام. هذه العيوب المحددة هي التي تشعل قصته، عندما يتخذ القرار المثير للدهشة بالتركيز على صحيفة فاشلة أضيفت إلى حوزته في إجراءات حبس الرهن. وحين وصوله إلى الصحيفة، تبدأ نماذجه المعيبة، التي أُطلق العنان لها الآن، في ممارسة تأثيرها. في البداية، بدا الأمر كما لو أنها ليست معيبة على الإطلاق -والعكس هو الصحيح. قد يكون سعيداً بأن يكون فارس الحقيقة في متابعة مهمته ("أنت تقدم قصائد نثرية، وسأقدم الحرب!") لكنه كان يقوم بحملات نيابة عن المواطنين المحرومين الذين يستغلهم، كما يقول، قادة الرأسمالية.

إلا أنه، بعد ذلك، يواجهه الوصي السابق الثري الموالي للرأسمالية - الملقب بتاتشر بذكاء - وهو يشعر بالغضب إزاء ما يراه "هجوماً لا معنى له على صحيفته وعلى كل شيء وكل شخص لديه أكثر من عشرة سنتات في جيبه". حينما يذكره تاتشر بأنه أحد كبار المساهمين في إحدى الشركات التي يهاجمها، تبرز قصة صانع البطل من كين: "أنا ناشر مجلة إنكوايرر!"، يقول، "ومن هذا المنطلق، فإن من واجبي -سأسمح لك بسر صغير، إنه لمن دواعي سروري أيضاً -أن أرى ألا تتم سرقة الناس اللائقين المجتهدين في هذا المجتمع من طرف مجموعة من القراصنة الجشعين. لأنه ليس لديهم من يرعى مصالحهم".

مكتبة
t.me/t_pdf

8.2

رجل لا يحب مزاح سيده الجديد معه. يكاد يبدو هذا شيئاً ذا علاقة بالقصص العظيمة. إلا أنه ذو أهمية حاسمة للرجل الذي يحدث له. إنه يهز أسس معتقدات الخادم ستيفنز حول كيفية عمل العالم بشكل صحيح، ومن يكون فيه. أنموذج الواقع الذي يسكنه، داخل جمجمته، يتعرض للتهديد. حينما يحدث هذا التغيير غير المتوقع، يحاول ستيفنز استعادة السيطرة على بيئته الخارجية. يحاول تقديم مزحة. من أجل معالجة مشكلات التوظيف التي خلقها رئيسه، يشرع في رحلة برية إلى كورنوال على أمل إقناع مدبرة منزل سابقة موهوبة، الآنسة كنتون، بالانضمام إلى فريقه.

سنعرف قريباً أن كنتون تمتلك الدفء الذي يفتقر إليه ستيفنز، لكن الخسارة الأخرى الناجمة عن إخلاصه لمثاله المنضبط عاطفياً، كانت قصة الحب المحتملة معها. يتم تنظيم جزء كبير من الدراما السطحية في بقايا

اليوم حول رحلة ستيفنز على الطريق وتصوراتنا المتغيرة عن علاقته بكنتون، لكنها في أعماقها، لم تكن ما تدور حوله القصة فعلاً. تحت أسباب السطح ونتائجه، هناك عملية موازية تحدث أعمق من السطح وتتواصل. كان ستيفنز يتغير. كان أنموذجه عن العالم ينهار ببطء وبشكل مؤلم.

من السهل أن نتصور أن الأحداث السطحية لقصة ما -تحوّلاتها ومطارداتها وتصاعد أحداثها -هي الهدف من القصة. نظراً لأننا نعيشها من خلال عيون الشخصيات، فنحن، مثلهم، يمكن أن تشتت انتباهنا الدراما التي تحدثها هذه الحلقات المتغيرة المثيرة، لكنها لا تعني شيئاً دون وجود شخص معين تحدث له. ليس لحوض أسماك القرش أي معنى دون أن يسقط فيه العميل ٠٠٧. حتى الحكايات التي ترضي الجماهير، مثل جيمس بوند، تعتمد على الشخصية في توليد الدراما. تلك القصص أخاذة، ليس بسبب الرصاص أو مطاردات التزلج عالية السرعة وحدها، لكن لأننا نريد أن نعرف كيف يمكن لهذا الشخص تحديداً، بهذه الخلفية تحديداً، وهذه القوة، وهذه العيوب أن ينجو من المأزق. إنهم عادة ما يفعلون ذلك فقط عن طريق إطالة ما هم عليه، وبتجربة شيء جديد، وعبر بذل جهد غير مسبوق - يمكنهم النجاة عن طريق التغير. وبالمثل، يمكن أن تبدو الدراما الإجرائية البوليسية بأنها لغز غامض واضح الفجوة المعلوماتية حول جثة، لكن قصتها تدور عادة حول أسئلة تتعلق بدوافع مختلف المشتبه فيهم: أسئلة الاستفهام عن السلوك البشري الفاتنة دائماً.

بالطبع، للأنواع المختلفة من القصص مستويات مختلفة من التركيز والتعقيد النفسي، لكن الحبكة من دون شخصية، هي مجرد كثير من الضوء والصوت. فإنشاء المعنى يتم فقط عن طريق حصول التغير الصحيح الذي

يحدث للشخص المناسب فقط في اللحظة المناسبة. لن تكون الكرة الفخمة في المنزل الرائع لماركيز دي أنديفيلير مثيرة لاهتمام كبير ما لم يحدث ذلك لمدام بوفاري المنتمية إلى الطبقة المتوسطة، المهووسة بالمكانة، وغير المزدهرة دائماً، وهي تتعجب من طبائع الضيوف الأثرياء، التي هي من النوع الذي "يأتي بالمال" و"يبدو جيداً مع بياض البورسلين"، التي يتم الحفاظ عليها بشكل أفضل من خلال اتباع "نظام غذائي معتدل من الأطعمة الراقية"، في حين تلاحظ، بضيق، أن سراويل زوجها الكئيب "ضيقة للغاية عند الخصر". للكرة معنى فقط في تأثيرها في مدام بوفاري. وبغضّ النظر عن مدى تأثير أحداث الحبكة، فإن كل القصة تدور حول الشخصية.

صراع الشخصيات، كما اكتشفنا حتى الآن، كان بين ذواتها والعالم الخارجي. إنها تسكن أنموذجاً عن العالم، داخل جماجمها، وتشعر به كواقع. ولأن هذا الأنموذج معيب، فإن قدرة الشخصيات في السيطرة على العالم الخارجي الحقيقي تتضرر. حينما تضرب الفوضى، فستبدأ النماذج في الانهيار، وسوف تفقد السيطرة ببطء وهذا سيؤدي بها إلى مزيد من الصراع الدرامي مع الأشخاص والأحداث المحيطة بهم.

إنما، كل هذا يزداد تعقيداً من حقيقة أن الشخصيات في القصة ليست فقط في حالة حرب مع العالم الخارجي. بل أيضاً في حالة حرب مع نفسها. يشارك بطل الرواية في معركة تُخاض إلى حد كبير في الأقبية الغريبة لعقله الباطن. ونبقى على المحك الإجابة عن السؤال الأساس الذي يدفع كل دراما: من أكون أنا؟

الفصل الثالث

السؤال الدرامي

0.3

كان تشارلز فوستر كين رجل الشعب. ربما يكون قد ورث ثروة، لكنه قرر رفض حياة الأثرياء الجشعين. وبدلاً من ذلك، يختار أن يكون حليفاً للمضطهدين، حتى وإن كان ذلك يتعارض مع مصالحه المالية. كمحرر لصحيفة نيويورك ديلي إنكوايرر، يحارب من أجل حقوقهم بلا هوادة. وفي محاولة لخدمتهم بشكل أفضل، يترشح لمنصب حاكم نيويورك. من يستطيع أن ينتقد مثل هذا الرجل النبيل غير الأناني؟

كما اتضح لاحقاً، استطاعت ذلك أقدم صديقة له. في أعقاب حملة كين السياسية مباشرة، نجده وحده حزيناً، وهو يذرع مكتب حملته الانتخابية الذي لا يزال محموماً باللافتات والملصقات والفراغ. لقد خسر. وبعدها، مترنحاً، كان مع جديديا ليلاند، صديقه المقرب، يخرج أحزانه بعد بضع كؤوس من الشراب. حينما يعترف كين بحزن "أن الناس قد اختاروا"، فإن ليلاند يقاطعه "أنت تتحدث عن الناس كما لو كنت تملكهم، كما لو كانوا يعودون إليك"، قال ذلك متلعثماً قليلاً. "يا إلهي، بقدر ما أمكنني أن أتذكر، لقد تحدثت عن منح الناس حقوقهم، كما لو كنت تستطيع أن تمنحهم هدية الحرية. كمكافأة للخدمات التي قدموها. هل تتذكر الإنسان العامل؟ اعتدت أن تكتب كثيراً عن العمال، لكنهم يتحولون إلى شيء يسمى العمل المنظم. لن تحب ذلك قليلاً عندما تكتشف أن هذا يعني أن رجلك العامل يتوقع شيئاً ما كحق له، وليس كهدية منك. حينما يجتمع فقراؤك المحرومون حقاً. لا أدري ماذا ستفعل. ستبحر بعيداً إلى جزيرة

نائية، ربما، ونصبح سيداً على قرودها". يخبره كين أنه قد ثمل، "ثملت؟" يرد ليلاند: "وما الذي يهمك؟ أنت لا تهتم بأي شيء إلا بنفسك. أنت تريد فقط إقناع الناس بأنك تحبهم إلى درجة أنهم يجب أن يحبوك في المقابل".

من كان تشارلز فوستر كين حقاً؟ كان ذلك هو التحدي الذي قدمه المحرر رولستون لموظفيه رواة القصص. في بداية المواطن كين، هل كان الرجل الذي عبر عنه صديقه القديم: المهتم بذاته، الواهم، والباحث يائساً عن الموافقة والانتباه؟ أو هل كان الشخص الذي أخبره به دماغه الصانع البطل وكان: الشجاع، والكريم والسخي؟

من هو هذا الشخص؟ ذلك هو السؤال الذي تطرحه جميع القصص. يظهر أولاً عند نقطة الإشعال. حينما يحدث التغيير، غير المتوقع، يردّ بطل الرواية رداً مبالغاً فيه، أو يتصرّف بطريقة غير متوقعة، فنجلس منتبهين فجأة. **من هو هذا الشخص الذي يتصرف هكذا؟** ثم يظهر السؤال مرة أخرى في كل مرة يتحدّى فيها بطل الرواية شخصٌ آخر أو يُجبر على اتخاذ قرار.

في كل مكان من السرد يكون فيه السؤال موجوداً، يكون من المحتمل أن يشارك القارئ أو المشاهد. أما حينما يكون السؤال غائباً، وأحداث الدراما تخرج عن شعاعها القصصي، فإن هناك مخاطرة بتعرض القراء للانفصال - وربما الشعور بالملل. إن كان هناك سر واحد لرواية القصص، فأعتقد أن هذا هو. **من هو هذا الشخص؟** أو من منظور الشخصية، **من أنا؟** إنه تعريف الدراما. إنه طاقتها، نبضات قلبها، ونارها.

إن تسخير طاقة السؤال الدرامي يعني فهم أن الإجابة لا يمكن العثور عليها بسهولة. هذا لأنه، حتى في أفضل الأوقات، لا يعرف معظمنا من

نكون بالفعل. إذا رغبت في أن تسأل كين من هو، فمن المؤكد أنه سيقول إنه كان نبيلاً وناكراً للذات، على عكس اتهامات صديقه القديم المخمور. كان يعني ذلك أيضاً. إنما، كما يظهر السيناريو بعناية، كان مخطئاً.

إن كان كين يجادل في أنه كان نبيلاً وغير أناني، فسيكون ذلك لأنه كان يستمع إلى صوت بداخل رأسه - كان يخبره بكل الطرائق التي كان صائباً فيها من الناحية الأخلاقية. ليس الذهانيون فقط مثل السيد ب من يستمع إلى مثل هذه الأصوات، فكلنا نفعل. يمكنك سماع ذلك الصوت الآن. إنه يقرأ لك هذا الكتاب، ويعلّق هنا وهناك وهو يواصل القراءة. إن الشخصيات المعيبة، في الحياة والقصة، غالباً ما تتعرض للتضليل الشديد عبر هذا الصوت الداخلي، الذي يتم إنشاؤه بوساطة دوائر صنع الكلمات والكلام، التي تقع في الغالب في نصف الكرة الأيسر من الدماغ. هذا الصوت لا يمكن الوثوق به.

هذا ليس لأنه ببساطة ينقل إلينا كل أنصاف الحقائق المادحة التي تصنع البطل. بل لا يمكن الوثوق بذلك الصوت الراوي لأنه لا يملك قدرة الوصول المباشر إلى حقيقة ما نحن عليه حقاً. يبدو كما لو كان ذلك الصوت هو الشيء الذي يسيطر علينا. يبدو كما لو أنه صوتنا. إلا أنه ليس كذلك. "نحن" نماذجنا العصبية. والراوي مجرد مراقب لما يحدث في التخيل الذي نسيطر عليه في جماجمنا - بما في ذلك سلوكنا الخاص -وهو يشرح لنا ذلك. إنه يربط كل تلك الأحداث معاً في قصة متماسكة تخبرنا من نحن، ولماذا نفعل ما نفعله ونشعر بما نشعر به. إنه يساعدنا في الشعور بالتحكم في عرضنا العصبي المثير. وهو لا يكذب، فعلاً. بل يبتدع لنا. كما توضح

فيلسوفة علم النفس، البروفيسورة ليزا بورتولوتي[١٢٠]، حينما نبتدع فإننا "نروي قصة خيالية، في حين نعتقد أنها قصة حقيقية". ونحن نفعل ذلك طوال الوقت.

كُشف عن هذه الحقيقة المزعجة في سلسلة من التجارب الشهيرة[١٢١] التي أجراها عالما الأعصاب، البروفيسور روجر سبيري ومايكل جازانيغا. أجابت دراساتها عن سؤال غريب -ما الذي سيحدث إذا زرعت تعليمة في الدماغ وأخفيتها بطريقة ما عن الصوت الراوي؟ لنقل، في سبيل المثال، إنك تمكنت من إدراج تعليمة المشي في عقل الشخص، وبدأ هذا الشخص يمشي، من دون أن يخبر الراوي صاحب الدماغ عن سبب المشي، كيف سيفسر ما كان يفعل؟ هل سيكون كالسائر في نومه أو موته (الزومبي)؟ أو ربما لن يبالي؟ أو ماذا؟

نظراً لأن معظم الدوائر التي يعتمد عليها الصوت الراوي موجودة في نصف الكرة الأيسر من الدماغ، فسوف نحتاج إلى إيجاد طريقة لإيصال المعلومات إلى الجانب الأيمن والاحتفاظ بها هناك، مخفية عنه. هذا يعني استخدام ما يسمون بمرضى "انقسام الدماغ" -مرضى الصرع، الذين، كجزء من علاجهم، تكون ثمة أسلاك تربط بين نصفي الدماغ، والذين عاشوا حياة طبيعية خلاف ذلك.

وهذا ما فعله الباحثون. أظهروا بطاقة تقول "امشِ" لمريض منقسم الدماغ بحيث لم ترها سوى عينه اليسرى. وبسبب الطريقة التي وُصّل بها الدماغ، أُرسلت هذه المعلومات إلى نصف الكرة الأيمن. ولأن الأسلاك بين نصفي الدماغ قد قُطعت، فقد بقيت مخفية بعيداً عن الراوي.

ماذا حصل إذاً؟ وقف المريض ومشى. لما سأله الباحثون عن السبب، قال: "سأذهب لأجلب الكولا". لاحظ دماغه ما كان يحدث، في عالمه العصبي، واختلق قصة من السبب والنتيجة لتفسيره. لقد ابتدع. لم يكن لديه فكرة عن سبب وقوفه حقاً. لكنه لفّق على الفور قصة موثوقة تماماً لتناسب السلوك - وهي قصة يُصدّق صاحبها دون أدنى شك.

حدث هذا مراراً وتكراراً. لما عُرضت على نصف الكرة الصامت لإحدى النساء صورة لفتاة غلاف، ضحكت المرأة وألقت باللوم على "الآلة المضحكة" الخاصة بهن. لما عُرض على نصف الكرة الصامت لامرأة أخرى شريط فيديو لرجل يُدفع إلى النار، قالت: "لا أعرف حقاً السبب، لكنني خائفة نوعاً ما، وأشعر بالعصبية. أعتقد أنني ربما لا أحب هذه الغرفة. أو ربما هو أنت. أنت تجعلني عصبية. أعلم أنني أحب الدكتور جازانيغا، لكنني الآن أخافه".

وظيفة الصوت الراوي، يكتب جازانيغا[١٢٢]، هي "البحث عن تفسيرات أو أسباب للأحداث". إنه، بمعنى آخر، حكواتي. والحقائق، وإن كانت لطيفة، فهي لا تهمه حقاً: "التفسير المنطقي الأول سيؤدي الغرض". ليس لدى الراوي الخاص بنا وصول سلكي إلى الهياكل العصبية التي تتحكم إلى حد كبير (أو كلياً، حسب من تسأل) في ما نشعر به وما الذي نفعله. نظراً لوجود الراوي بشكل منفصل عن الدوائر التي تمثل الأسباب الحقيقية لعواطفنا وسلوكنا، فإنه يضطر سريعاً إلى تجميع أي قصة منطقية (وعادة ما تكون بطولية) يمكنها أن تدور حول ما نحن عليه، ولماذا.

ويرجع البروفسور نيكولاس إيبلي إلى أنه بسبب مثل هذه النتائج[١٢٣]، "لا يطلب أي متخصّص نفسي من الناس شرح السبب وراء أفكارهم وسلوكهم بعد الآن، إلا إذا كانوا هم مهتمين بسرد القصص". لهذا السبب، قال زميل عالم الأعصاب للأستاذ ليونارد ملوديناوف: "إن سنوات العلاج النفسي[١٢٤] سمحت له ببناء قصة مفيدة عن مشاعره ودوافعه وسلوكه، "لكن هل هذا صحيح؟ في الأغلب كلا. الحقيقة الفعلية تكمن في هياكل مثل المهاد (thalamus) وتحت المهاد (hypothalamus)، ولوزة المخيخ (amygdala)، وليس لديّ أي وصول واع إليها، بغضّ النظر عن مدى استبطاني".

الحقيقة الرهيبة والرائعة عن الحالة الإنسانية هي أنه لا أحد منا يعرف حقاً الإجابة عن السؤال الدراماتيكي الذي يخصنا. نحن لا نعرف لماذا نفعل ما نفعله، أو نشعر بما نشعر به. نحن نبتدع عندما نتحدث عن سبب كوننا مصابين بالاكتئاب، نحن نبتدع عندما نسوّغ قناعاتنا الأخلاقية ونبتدع حين شرح سبب تأثرنا بمقطوعة موسيقية. ينظم شعورنا بالذات راوٍ غير موثوق. نحن نقاد إلى الاعتقاد بأننا في سيطرة كاملة على أنفسنا، لكننا لسنا كذلك. نحن نقاد إلى الاعتقاد بأننا نعرف حقاً من نحن، لكننا لا نعرف ذلك حقاً.

هذا هو السبب في أن الحياة يمكن أن تكون بمثل هذا الصراع المحير. وهذا هو السبب في أننا نخيب أمل أنفسنا بهذا السلوك الغامض المدمر للذات. لهذا السبب نصدم أنفسنا بقول ما هو غير متوقع. وهذا هو السبب في أننا نجد أنفسنا نقول لأنفسنا، أو نحادثها أو نسأل، "ما الذي كنت أظنه بحق الجحيم؟" هذا هو السبب في أننا نشعر باليأس من أنفسنا، ونتساءل عما إذا كنا سنتعلم على الإطلاق.

في القصص، يملك السؤال الدرامي القدرة على الكشف بشكل غير متوقع وبلا نهاية لأن الأبطال أنفسهم لا يعرفون الإجابة. إنهم يكتشفون من هم، لحظة بلحظة، حيث تضغط الدراما. ومع تجلي الحبكة، يفاجئهم غالباً الشخص الذي اتضح أنه بمثلهم. في كل مرة تقرأ فيها شيئاً مثل "سمعت نفسها تقول" أو "وجد نفسه يفعل"، فمن المرجح أن تلك القوى تعمل. وتظهر للشخصيات -والقراء والمشاهدين -إجابات جديدة رائعة عن السؤال الدرامي.

غالباً ما تكون الشخصيات لغزاً محيراً لنفسها بحيث تبدو في جهل تام بحقيقة مشاعرها ودوافعها. في فكرة الكمال، تكشف كيت جرينفيل ببراعة الفجوة بين ابتداع الشخصية وحقيقة من هي في مواجهة بين فيليسيتي بورسيلين المتزوجة وجزار البلدة، ألفريد تشانغ. كانت فيليسيتي مقتنعة بأن ألفريد يعشقها، وهي تشعر بالحرج الشديد إزاء الموقف الذي اتخذته بالتلاعب خارج متجره إلى أن يصل عميل آخر يمكنها الدخول معه. في إحدى الليالي، حينما تظهر فيليسيتي بعد ساعات لطلب خدمة، وتجد نفسها وحيدة معه. يجعلنا المشهد الذي يتكشف نشك في ابتداع فيليسيتي حول من يرغب في من بالضبط.

لما رصدت فيليسيتي ألفريد للمرة الأولى، شعرت "بنبض بسبط لشيء ما. مثل الذعر أو الخوف من الظهور على المسرح، لكن الأمر لم يكن كذلك". تقدم الراوية التي بداخلها ابتداعاً فورياً لشرح هذا الإحساس الحاد: "لقد كان واضحاً أنه كان يحبها". أخذت عينا فيليسيتي تجوبان وجه تشانغ وجسمه، وتلاحظ وجود فتحة في قميصه. "أمكنها أن ترى في الواقع ثنية بطنه العسلية وسرة صغيرة أنيقة". بينما يتحدثان، تجد نفسها

تدعوه باسمه الأول. "لم تفعل ذلك من قبل ولم تعرف سبب فعلها ذلك الآن. سوى أن هذا سيشجعه". حينما برفع سرواله، ترى "انتفاخا. كان بالياً هناك، عند السحّاب. نظرت بعيداً، بطبيعة الحال، لكنها لم تستطع منع نفسها من ملاحظة ذلك. كان حقاً بالياً للغاية. سمعت نفسها تقهقه". جعلت نفسها "تبتسم قليلاً، بالطريقة التي تعرف أنها تبسط بشرة وجهها بصورة لطيفة". وهي تعلّق على صور أسرته، فاجأت نفسها. "إنها صور جميلة، سمعت نفسها تندفع... حميمية جداً. لم تكن تلك هي الكلمة التي كانت تعنيها حقاً. حميمية. لم تبدُ صحيحة تماماً. فتعجلت، قبل أن تصبح الكلمة أكبر في الصمت."

في هذه المرحلة، سيكون من الصدمة التي لا تصدق أن تعلم فيليسيتي أنها ستنتهي إلى السرير مع ألفريد، لكن ذلك لن يفاجئنا أنا وأنت، فذلك "النبض الصغير لشيء ما" الذي شعرت به حين عثورها عليه كان شهوتها ورغبتها به. مثل جديديا ليلاند في نظرته المتألقة إلى صديقه القديم كين، يمكننا أن نرى بوضوح إجابات عن السؤال المثير الذي كانت فيليسيتي نفسها عمياء عن رؤيته. يعمل المشهد ببراعة لأن الإجابة تتغير باستمرار، فقرة بعد فقرة، وسطراً بعد سطر.

1.3

لسنوات، ناضلت مع الرغبة الشديدة والإدمان. في منتصف العمر، خضت معركة مع الطعام. لأن الثقافة التي أنا منغمس فيها مهووسة بالكمال الجسدي والشباب، ولأن هذه الثقافة موجودة في داخلي، وجدت نفسي منخرطاً في مسعى ميئوس منه لجعل معدتي تبدو كما كانت عندما

كنت في الثامنة عشرة. ما اكتشفته، بعد أن خضت تلك الحروب الشاقة ضد نفسي، هو أن ما أنا عليه يبدو في حالة من التغير المستمر.

في صباح يوم اثنين، بعد عشاء المشويات الكبير، عدت الكابتن غير المسرف نفسه، المصمم، والصلب، والإيجابي للقيم الفيكتورية. سوف أنظّف الخزائن وأنظم حياتي. إنما، بحلول الساعة ١٧:٠٠ مساء الأربعاء، اختفى الكابتن غير المسرف وحلَّ مكانه بيلي الأبله الصغير، الذي يعتقد أنه من المثير للشفقة لرجل في الأربعينات من عمره، أن يقلق بشأن بروز البطن. لقد حصل على قليل من المتعة، في الأسبوع الذي قضاه. وأي نوع من الأشخاص أنت في أي حال، كي تحاسب نفسك على لقمة من جبن الروكفورت؟ كم تخلو من المرح، يا للضياع، يا لك من عتيق الأفكار!

إن مشكلة ضبط النفس، كما أعتقد، ليست مشكلة إرادة. بل يتعلق الأمر بأن يسكنك العديد من الأشخاص المختلفين الذين لديهم أهداف وقيم مختلفة، بما في ذلك الشخص المصمم على أن يكون بصحة جيدة، والشخص المصمم على أن يكون سعيداً.

بالإضافة إلى وجود نماذج لكل شيء في العالم، داخل رؤوسنا، لدينا كذلك نماذج مختلفة من الذوات التي تقاتل باستمرار من أجل السيطرة على من نكون نحن. في أوقات مختلفة، وفي ظل ظروف مختلفة، تصبح نسخة مختلفة منا هي المهيمنة. وحينما تفعل ذلك، فإنها تأخذ دور الراوي العصبي، تناقش قضيتها بحماس وإقناع، وعادة ما تفوز. تحت مستوى الوعي نحن ديمقراطية مشاغبة من ذواتنا المصغرة[١٢٥]، التي كما يكتب عالم الأعصاب البروفيسور ديفيد إيغلمان، تخوض معركة مزمنة من أجل السيادة. سلوكنا هو "ببساطة، النتيجة النهائية لتلك المعارك". وطوال الوقت، يعمل

الراوي المبتدع "على مدار الساعة ليقطِّبَ نمطاً منطقياً لحياتنا اليومية: ما الذي حدث للتو وما هو دوري فيه؟" ويضيف أن "تصنيع القصص[١٢٦] هو أحد الأعمال الرئيسة التي تسهم فيها أدمغتنا. تفعل الأدمغة ذلك بهدف واحد هو التفكير في جعل الأوجه المتعددة لتلك الديمقراطية منطقية."

حقيقة تعددنا تتضح في حالة تعرف باسم متلازمة اليد الغريبة. في هؤلاء المرضى، فإن سلوكاً عادة ما يكون مكبوتاً يتحكم بشكل مستقل في أحد الأطراف. يستذكر الدكتور كورت جولدشتاين، اختصاصي الأعصاب الألماني[١٢٧]، امرأة أطبقت يدها اليسرى على عنقها وحاولت خنقها، ولم تُسحب إلا بالقوة. رأى طبيب الأعصاب الأمريكي الدكتور نود فاينبرج[١٢٨] مريضاً "تجيب يده على الهاتف وترفض تسليم المتلقى إلى اليد الأخرى". تحدثت هيئة الإذاعة البريطانية[١٢٩] عن مريضة سألها طبيبها عن سبب تعريها فقالت: "حتى قال لي ذلك، لم يكن لدي أي فكرة أن يدي اليسرى كانت تفتح أزرار قميصي. لذا، بدأت في إعادة تزرير قميصي باليد اليمنى، وبمجرد أن توقفت، بدأت اليد اليسرى في فك الأزرار ثانية"، وكانت يدها الغريبة تخرج الأشياء من حقيبة يدها دون علمها. "لقد فقدت كثيراً من الأشياء قبل أن أدرك ما كان يجري". يصف البروفيسور مايكل جازانيغا المريض الذي أمسك بزوجته بيده اليسرى وهزها بعنف، في حين كان يحاول باليد اليمنى مساعدة زوجته. في أحد الأيام، رأى جازانيغا أن اليد اليسرى للمريض تلتقط فأساً. "فغادرت المكان بسرية."

تتضح تعدديتنا كلما أصبحنا عاطفين. فحينما نغضب، نصبح شخصاً مختلفاً له قيم وأهداف مختلفة في واقع مختلف عنا حين نشعر بالحنين إلى الماضي أو الاكتئاب أو الإثارة. نحن كبالغين، اعتدنا مثل هذه التحولات

الغريبة في الأنانية، وتعلّم معايشتها على أنها طبيعية ومرنة ومنظمة. إنما لدى الأطفال، فإن تجربة التحول من شخص إلى آخر، دون أي شعور بالإرادة الشخصية، يمكن أن تكون مقلقة للغاية. يبدو الأمر كما لو أن الساحرة الشريرة قد ألقت تعويذة شريرة، فحولتنا من الأميرة إلى الساحرة.

في كتابه الرائد استخدامات السحر، يقول المحلل النفسي البروفيسور برونو بيتيلهايم[130] إن فهم مثل هذه التحولات المرعبة هو وظيفة أساسية في القصص الخيالية. لا يمكن للطفل أن يقبل بوعي أن مزاج الغضب العارم قد يجعله "يرغب في تدمير من يعتمد عليهم في وجوده. لفهم هذا يعني أنه يجب عليه أن يقبل حقيقة أن عواطفه الخاصة قد تغلبت عليه إلى درجة أنه لا يملك السيطرة عليها – وهي فكرة مخيفة للغاية".

تأخذ قصص الجنيات الخيالية تلك الأنفس الداخلية المخيفة وتحولها إلى شخصيات خيالية. وبمجرد أن يتم تعريفها وتخريجها، هكذا، تصبح قابلة للإدارة. تُعلّم القصة التي تظهر فيها هذه الشخصيات الطفل أنه إذا قاتل بشجاعة كافية، فإنه يستطيع التحكم في النفوس الشريرة داخله ومساعدة الصالح منها على أن يصبح هو المسيطر. حينما تتجسد كل رغبات الطفل[131] في جنية طيبة؛ وكل رغباته المدمرة في ساحرة شريرة؛ وكل مخاوفه في ذئب شره، وكل مطالب ضميره في رجل حكيم يقوم بمغامرة؛ وكل غضبه الغيور في بعض الحيوانات التي تبرز أعين المنافسين الرئيسين – حينها يمكن للطفل أخيراً أن يبدأ في حل ميوله المتناقضة." يكتب بيتيلهايم "وبمجرد أن يبدأ ذلك، سيكون الطفل أقل استغراقاً في الفوضى التي لا يمكن السيطرة عليها."

وبالطبع، فإن فكرة التعددية لها حدود. نحن لا نتحول بالكامل، مثل جيكل وهايد. فلنا شخصية صميمية، تلك التي حققتها الثقافة وتجربة الحياة المبكرة، وهي مستقرة نسبياً. إنها، ذلك الصميم هو القطب الذي نتحرك حوله باستمرار، بشكل مرن. كيف نتصرف، وفي أي لحظة، هو مزيج من الشخصية والموقف.

في القصص الجيدة، تعكس الشخصيات هذا. إنها "ثلاثية الأبعاد" أو أكثر. معروف من هي، ومع ذلك، فهي تتغير باستمرار مع تغير ظروفها. المشهد في رواية جون فانتي اسأل الغبار يلتقط ذلك جيداً. تحكي الرواية عن حب أرتورو بانديني غير المتبادل للنادلة كاميلا لوبيز. في تسلسل مظلم وديناميكي، تنبض شخصية بانديني بالحيوية في كل تعدده المقنع عندما يزور كاميلا في مطعم كولومبيا، حيث تعمل.

وهو يراقبها تضحك مع بعض العملاء الذكور، كان بانديني يتوقد غيرةً. أشار إليها بأدب، وقال لنفسه "كن لطيفاً معها، يا أرتورو. تصنّع الأمر". ثم يسألها رؤيتها في وقت لاحق، فتخبره أنها مشغولة، فيطلب إليها "بلطف" تأجيل شغلها. قائلاً: "من المهم جداً أن أراك". وحينما ترفض مرة أخرى، تثور نفسه الغاضبة. ويدفع كرسيه إلى الخلف ويصرخ قائلاً: "سوف تأتين معي! أيتها الصغيرة الحمقاء المتعجرفة! سوف تقابلينني!" ويغادر بسرعة لينتظر عند سيارتها، ويخبر نفسه بأنها "ليست محقة في أن تمنع نفسها عن موعد مع أرتورو بانديني. لأنني بحق الله أكره جرأتها."

لما ظهرت أخيراً، حاول بانديني إجبارها على المغادرة معه. بعد صراع تهرب مع نادل. يُترك بانديني في قدر من كراهة الذات.

باندیني، أيها الأبله، الكلب، الظربان، الأحمق. لكني لم أستطع تفادي الأمر. نظرتُ إلى كتيب السيارة ووجدت عنوانها. كان مكاناً بالقرب من ٢٤ ألاميدا. لم أستطع المقاومة. مشيت إلى شارع هيل وذهبت على متن عربة حافلة ألاميدا. أهمني ذلك. بدا جديداً على شخصيتي، البهيمية، الظلام، العمق الغائر لباندیني الجديد، لكن بعد بضعة مبانٍ تبخرت الحالة المزاجية. نزلت من السيارة بالقرب من ساحات الشحن. كان مستودع هيل على بعد ميلين، لكنني عدت. ولما وصلت إلى المنزل قلت إنني طويت صفحة كاميلا لوبيز إلى الأبد.

في هذا المقطع، يظهر لنا فانتي باندیني بكل تناقضه وتعدده. مرة يحبها، وفي اليوم التالي يكرهها. مرة يتورم بالغطرسة، ثم هو الظربان والأحمق. قراره بمطاردتها هو إلهام ينبع من وعيه. لما تبدَّد فجأة، لم يشكَّ في جنون تغيره المفاجئ.

هذا الرجل يركب القوى الصاخبة لدماغه الخفي. ويكاد لا يتمكن من الحفاظ على وهمه الخاص بالتحكم الذاتي. من الصعب أن تقرأ هذا المشهد دون أن تتذكر تلك الأيدي الغريبة التي تفرغ الرغبات غير المكبوتة، وتفكك الأزرار، وتخنق وتمسك بالفأس. إنه فعال من الناحية الهيكلية بسبب تمسكه بالسبب والنتيجة، حيث يؤدي حدث ما إلى حدث آخر غير متوقع، يؤدي بدوره إلى آخر، وهكذا. إنه فعال على نحو ذي مغزى، لأنه يواصل طرح هذا السؤال الدراماتيكي الأساسي: من هو باندیني؟ والإجابة عنه.

2.3

لا أحد يستطيع معرفة أي شجرة هي الأكثر تصويراً في العالم. يقول بعضهم إنها شجر السرو في مونتيري، كاليفورنيا، وبعضهم الآخر، صنوبر جيفري في يوسيميتي القريبة، في حين لا يزال بعضهم الآخر يصرّ على شجرة الصفصاف في بحيرة واناكا، نيوزيلندا. حتى لو لم تشاهدها من قبل، يمكنك على الأرجح تخمين شكل هذه الأشجار. إنها تقف وحدها في مشاهد لا حصر لها من الماء أو السماء أو الصخور.

انجذبت ملايين العقول إلى الحقائق الخفية ونصف الخفية التي انبعثت من هذه الأشجار المتوحدة. لقد أثارت شيئاً ما في لاوعي المصور الذي استجاب لمنحه لمسة من الشعور السار. بالوحدة، والشجاعة، والقسوة والجمال، وأولئك الذين يتوقفون ويلتقطون الصور لم يكونوا يصورون الأشجار، بل أنفسهم.

ما تكشفه هذه الصور هو أن الوعي الإنساني يعمل على مستويين. هناك الأعلى الذي تحدث فيه دراما حياتنا اليومية -لقاء الصورة والصوت والملمس والطعم والرائحة الذي يسرده الصوت الداخلي الصانع للبطل. ثم، تحته، هناك مستوى النماذج العصبية اللاواعي، محيط مظلم يغلي بالمشاعر، والإلحاحات والذكريات المكسورة التي تحث فيها الضرورات المنافسة على الانخراط في صراع مستمر من أجل السيطرة.

تعمل القصص التي نرويها أيضاً على هذه المستويات. إنها تعمل "في عالمين"[١٣٢]، كما يكتب عالم النفس البروفيسور جيروم برونر، "أحدهما مشهد من الحركة في العالم، والآخر مشهد للعقل يجري فيه عرض مشاعر

وأفكار وأسرار الأبطال". على الطبقة العليا الواعية للحبكة، نختبر الأسباب والنتائج المرئية للدراما. ثم هناك العقل الباطن للقصة الذي يتجول تحت ما هو مرئي. إنه مكان للرمزية والانقسام، تكون فيه الشخصيات متعددة ومتناقضة ومثيرة للدهشة، حتى لنفسها.

بعض من أكثر اللحظات إثارة في القصة يأتي حينما تندلع الطبقة الثانية من اللاوعي داخلة في الطبقة الأولى. دفعتني الدراما المتلفزة لجيل سولوي شفافية إلى البكاء عندما كشف جوش فايفرمان فجأة عن نفسه بطريقة فاجأته حتى هو. تتتبع السلسلة تداعيات قرار والده بالتحول إلى امرأة، من مورت إلى مورا. أما جوش، ابن مورا، الذي كان مرحاً وساخراً ومهذباً أساساً، وهو مسؤول تنفيذي بشركة أسطوانات، عصري تماماً، فقد قرر أن يكون مسانداً دائماً لرحلة تحول والده إلى مورا.

غير أن الأمور تبدأ في الانزلاق لدى جوش. قرب نهاية السلسلة الثانية، يقود سيارته مع بعض أعضاء الفرقة ويبدأ صراخاً غير معتاد: "انظروا إلى زحمة الطريق! إنهم يضيعون الوقت حتى لا تستطيع الوصول إلى أي مكان. إنها مؤامرة لعينة". أطلق بوق منبه السيارة في أوجه السائقين الآخرين. "اللعنة تحركوا، أيها القطع من القرف! اللعنة إنهم يلكمونني بهذا!" وكان يفقد السيطرة. المرأة إلى جانبه تصرّ على أن يتوقف. وكان جوش يلهث من الصراخ.

في وقت ما، بعد ذلك، يتصل كي يزور والدته شيلي ليكتشف أنها في الخارج. دعاه صديقها الجديد بزز إلى الدخول. "لا شيء جديد"، يُسرّ جوش إلى بزز: "ظننت أن الأشياء ستتضح الآن، لكن كل شيء يتسلل". كان بزز بتسريحة شعره الرمادي في شكل ذيل الحصان وقميصه الهيبي، من جيل مختلف عن جيل جوش. أنموذجه عن العالم كان يأتي من وقت سابق،

فيقترح أن جوش في حالة "صدمة" من "خسارة" والده، لكن جوش يعترض. بزز لا يفهم الأمر، فلم يمت أحد. "هل تظن أنني أفتقد مورت؟" يسأله، بغضب.

'ما رأيك؟' يقول بزز.

"حسناً، من الخطأ سياسياً القول إنك تفتقد شخصاً ما قد تحوّل، لذلك..."

"هذا ليس صحيحاً، يا جوشوا، هذا... هذا عن الحزن. الحداد. هل حزنت وندبت فقدان والدك؟

"هو؟ مثل أن أفقده؟ كلا، أنا... لا أعرف كيف أفعل ذلك".

وتمر لحظة صمت. ثم ينهار جوش في أحضان الرجل الأكبر سناً وهو ينشج.

في القصص المحكية جيداً، هناك تفاعل مستمر بين عالم الدراما السطحي والعالم الباطن للشخصيات. وغالباً ما يكون للهرج والمرج الذي يحدث في الأعلى تداعيات زلزالية لا واعية للشخصية التي تحته. كما يكتب عالم النفس البروفيسور براين ليتل[١٣٣]، "جميع الأفراد هم أساساً علماء يعدّون ويختبرون فرضياتهم حول العالم، ويراجعونها في ضوء تجربتهم". نظراً لأن هذه المراجعات الدقيقة لما هم عليه تحدث على المستوى الثاني اللاوعي، فإن إجابة السؤال الدرامي تتغير. وبما أن الشخصيات تغير ذلك، في المقابل، يتغير سلوكها على مستوى سطح الدراما. وهكذا دواليك.

هذه هي الطريقة التي تتطور وفقها الحبكات كما ينبغي -من الشخصية. عند نقطة الإشعال، حينما تبدأ الدراما تتحرك سريعاً نحوها، يتعرض

أنموذجها اللاشعوري عن العالم إلى أول صدع خطير. ستحاول إعادة فرض السيطرة، لكن هذه المحاولات سوف تفشل. وقد تزيد الأمر سوءاً. مع التعثر المتزايد لأنموذجها العصبي عن العالم، فإنها تدخل في حالة لاوعية من الذعر والاضطراب.

حينما تتفكك نماذج الشخصيات وتنهار، فإن الرغبات والأفكار والإصدارات التي قُمعت من قبل تنهض وتصبح مهيمنة. يمكن عدُّ ذلك بمنزلة محاولة الدماغ تجربة طرائق جديدة للتحكم في بيئته. قد تجد الشخصيات نفسها تتصرف بطرائق لم تتوقعها، كما فعل أرتورو بانديني عندما تحول إلى متحرش بشكل غير متوقع. هذه السلوكات غير المتوقعة قد تجعلها تتعلم شيئاً عن نفسها، كما فعل جوش فايفيرمان عندما انهار باكياً.

تسمح لنا بعض المشاهد التي لا تنسى في الدراما بمشاهدة صراع السؤال الدرامي مع نفسه في ذهن الشخصية. في مثل تلك المشاهد، تظهر الشخصية مقسمة وفي حالة صراع داخلي. إن ما تقوله الشخصيات، في سبيل المثال، قد يتناقض مع سلوكها بطرائق تُبين أنها تظهر كنسختين مختلفتين من الذات في آن واحد. لا يمكننا معرفة ما الذي ستفعله تالياً. وحقيقة من هي تتغير أمام أعيننا.

وهكذا تستمر الحبكة، بكل عمقها وحقيقتها وعدم إمكان التنبؤ بها، مع كل تطور جديد يأتي من الشخصية. بوصة بعد بوصة، ومشهداً بعد مشهد تتفاعل الشخصيات والحبكة، وكل منهما يغير الآخر. في جميع أنحاء الحبكة، بينما تواجه الشخصيات حقيقة أنها فشلت في السيطرة على العالم، وتضطر تدريجياً إلى معالجة معتقداتها العميقة حول كيفية عمله، وتضع نظريتها السابقة الثمينة في السيطرة موضع السؤال، تحت مستوى الوعي، يتعين على

الشخصية أن تسأل نفسها مراراً وتكراراً هذا السؤال الدراماتيكي الأساسي: من أنا؟ من أحتاج أن أكون كي يكون ذلك صحيحاً؟

تلك هي العملية التي دفعت روبرت بولت ومايكل ويلسون إلى التحفة السينمائية **لورانس العرب**. قد يكون التعريف التقريبي لعيب لورانس بمنزلة شيء مثل الغرور الذي يظهر كتمرد. إنه وقح إلى حد ما ومهتم بذاته. هكذا يسيطر على العالم من حوله، ويجعل نفسه يشعر بأنه متفوق -في مشهد مبكر، يطفئ على نحو مستعرض عود ثقاب مشتعلاً بأصابعه العارية. حينما نلتقيه كملازم في الجيش البريطاني إبان الحرب العالمية الأولى، يفشل في تحية رئيسه، الجنرال موراي، الذي يشتكي، "لا يمكنني أن أفهم ما إذا كنت سيئ الخلق دموياً أو مجرد ساذج."

"لدي المشكلة نفسها، يا سيدي،" يجيب لورنس بشيء من الذكاء.

"اخرس."

"نعم سيدي."

يرسل لورانس إلى الشرق الأوسط في مهمة استخباراتية. تأتي نقطة الإشعال عندما يسافر عبر الصحراء ليبدأ عمله وقد قُتل مرشده المحلي برصاص زعيم عربي يدعى الشريف علي لأن المرشد شرب من بئره. يرتبط هذا التغيير غير المتوقع على وجه التحديد بنظرية لورانس المغلوطة في السيطرة، التي تقوم على التمرد والغرور، فيتفاعل بطريقة غير متوقعة. عيبه يجعله لا يهرب أو يتذلل من أجل حياته، بل يهاجم القاتل ويوبخه: "شريف علي! طالما أن العرب يتقاتلون، القبيلة ضد القبيلة، فسيظلون شعباً صغيراً، سخيفاً، جشعاً، وحشياً وقاسياً - كما هو أنت". لقد ولى الأحمق الوقح في المشاهد السابقة. وطُرح السؤال الدرامي.

بعد أن عايش لورنس هجوماً وحشياً على العرب من قبل أعدائهم، الأتراك، فإن غروره المتمرد يزداد مرة أخرى، وينخرط في قتال مع العرب، ويقترح عليهم جميعاً رحلة طويلة شاقة عبر صحراء نفود الجهنمية، وشنّ هجوم مفاجئ على معقل تركي. في هذه الرحلة، يبدأ غرور لورانس المتمرد في التصاعد عندما يصر على مخالفة كل الآراء والقيام برحلة خطرة مجنونة إلى الصحراء لإنقاذ عربي مفقود. حينما يعود مع الرجل، يهتف له العرب بنشوة. مرة أخرى، تؤثر الطبقة الأولى من الدراما في الطبقة الثانية من اللاوعي. لقد أثبتت نظريته في التحكم صوابيتها -وهي أنك تحصل على ما تريد بالتمرد المغرور. وهكذا يصبح أكثر غروراً وتمرداً. لقد تم قبوله في القبيلة. في لحظة رمزية عميقة، يعمد الشريف علي، الرجل الذي أطلق النار على مرشده، إلى حرق ملابسه الغربية ويلبسه "عباءة الشريف". وحينما يقود لورنس العرب في هجوم ناجح على معقل تركي، فإن غروره يزداد أكثر.

ومع ذلك، وتحت مستوى الدراما السطحية، تبدأ الأمور في التشقق. فقبل الهجوم الناجح مباشرة، يضطر لورانس إلى إعدام رجل لمنع فصائل من قوته العربية من مهاجمة بعضها بعضاً. بعد الهجوم، يقود، بطريق الخطأ، رجاله إلى الرمال المتحركة، ويموت أحدهم. هذه التجارب تزعجه. وحينما يخرج أخيراً من الصحراء، إلى شواطئ قناة السويس، يقابله سائق دراجة بخارية على الضفة الأخرى. بدافع فضولي لمعرفة من هو هذا الرجل الأبيض الغريب الخارج من الصحراء وهو يرتدي الجلباب العربي، يصرخ سائق الدراجة النارية عبر المياه: "من أنت؟ من أنت؟" في حين يملأ السؤال الهواء الساخن، وتتجمد الكاميرا على وجه لورنس المضطرب.

من هو؟ هل هو الرجل الذي تقول عيوبه وتمرده المغرور أنه هو؟ هل هو غير عادي؟ أو أنه مجرد شخص عادي؟ هذا السؤال البسيط يدعم كل مشهد يسيطر على الفيلم. فحتى الآن، أثبت أنه في الغالب غير عادي، ونظريته في السيطرة تعمل جيداً. وقد أدى تمرده المغرور إلى النجاح بعد النجاح. نفرح عندما يوبخ القاتل الشريف علي! نشيد به عندما ينقذ الجندي المطروح أرضاً! نهدر بحماس عندما يفوز في معركته! لكن لو كان هذا كل ما في القصة، فلماذا فاز بسبع جوائز أكاديمية؟

بدأ ضغط الدراما في كسر أنموذج لورنس عن العالم. وقد يؤدي تمسكه بنظرية سيطرته إلى انتصارات كبيرة، لكنه قد يسبب له أيضاً ضيقاً لا شعورياً عميقاً. تصل أول فكرة حقيقية إلينا حول هذه التغييرات الغامضة التي تحدث له عندما يعود من الصحراء ثم يرقيه الجنرال موراي ويطلب إليه العودة. إلا أن لورنس يرفض "لقد قتلت شخصين"، يشرح، "أقصد أني قتلت عربيين أحدهما كان صبياً. كان ذلك بالأمس. لقد قدنه إلى الرمال المتحركة. أما الرجل الآخر، فاضطررت إلى إعدامه بمسدسي. كان هناك شيء ما لم يعجبني في الأمر".

"حسناً، هذا شيء طبيعي"، يقول موراي.

"كلا، إنه شيء آخر"، يقول، "لقد استمتعت بذلك".

في هذا المشهد الدراماتيكي للغاية، نرى لورنس منقسماً. لقد تعلم السيطرة على العالم من خلال التمسك بالغرور الذي يظهر كتمرد. دفعته نظرية التحكم هذه إلى نجاح هائل، ومكنته من أن يصبح رجلاً غير عادي، لكنها أدت أيضاً إلى نتائج غير متوقعة. لقد أوضحت ما تحول إليه، وما يعنيه "النجاح" في الواقع، وهو مرتعب منه.

لكن القادة العسكريين يتجاهلون نداءات لورنس، وقد عرفوا كيف يقنعون رجلاً مغروراً مثله -من خلال دعم نظريته في السيطرة التي تسربت إليهم. أخبروه أن مآثره في الصحراء كانت خارقة وأنهم يوصون له بميدالية. إنه جندي رائع، كما يقولون. إنه استثنائي، على وجه التحديد. وبسبب طبيعة عيب لورانس، تنجح ألاعيبهم، ويعود إلى الصحراء أكثر غروراً وتمرداً من أي وقت مضى. ويقود هجوماً على قطار تركي. ينهبه العرب ويشيدون به كإله حي: لورنس! لورانس! لورانس!

يتعمق عيبه. ويبدأ في طلب المستحيل من رجاله -"أصدقائي، من سيمشي على الماء معي؟" حينما يحتجّ الشريف علي لأنه يطلب الكثير منهم، يرد لورانس: "كل ما أطلب منهم عمله يمكن عمله. هل تعتقد أنني مجرد شخص، يا علي؟ هل تظن ذلك؟"

أصبح لورنس الآن مغروراً ومتمرداً، ويتصرف كما لو كانت لديه قوى سحرية. مع وجود الشريف علي العصبي إلى جانبه، دخل حامية تركية، وهو يطرطش الماء في البرك، مقتنعاً تماماً بأنه لن يُرى على الرغم من بياضه الصارخ، "ألا ترى كيف ينظرون إليك؟" همس علي.

"اهدأ، يا علي"، أجاب، "أنا غير مرئي."

إلا أنه لم يكن خفياً غير مرئي. ويُقبض على لورنس ويُعذَّب بوحشية، ويضرب حتى يجبر على إدراك أن نظرية سيطرته كانت خطأ، وأن معتقداته الأساسية حول من يكون كانت خطأ وكارثية. لذلك، وبعد العودة إلى القاعدة، وهو لا يزال ينزف، يسلم الجنرال موراي طلباً مكتوباً لمغادرة الجزيرة العربية.

"لأي سبب؟" يسأله موراي.

"الحقيقة هي أنني رجل عادي". يرد لورنس، لكن موراي يعرف كيفية الالتفاف حوله. "بل أنت الرجل الأكثر استثنائية الذي التقيته من أي وقت مضى."

"دعني وشأني"، يتوسل لورنس. "دعني وحدي."

"حسناً، من الغباء أن تقول ذلك".

"أعرف أنني لست عادياً."

"ليس هذا ما أقوله."

"حسنا!" يقول لورنس. "أنا غير عادي. ماذا في ذلك؟"

بعد ذلك بفترة وجيزة، بتتابع الفيلم الأكثر شهرة، يقود لورنس جيشه العربي في هجوم شنيع على الأتراك الفارين، وهو يصرخ "لا أسرى! لا أسرى!" وحينما ينفد مسدسه من الرصاص، يبدأ بجنون في الضرب بالخنجر. الشريف علي، الرجل الذي وبخه باعتباره "بربرياً" و"قاتلاً" في بداية الفيلم، يطلب إليه التوقف. غير أن لورنس الغارق في الدماء، وتحيط به جثث جديدة، يرفع النصل الساطع لخنجره وينظر في رعب إلى انعكاس صورته عليه.

تشبه قصص مثل هذه الحياة نفسها، وهي محادثة مستمرة بين الوعي واللاوعي، والنصوص والنصوص الفرعية، مع أسباب ونتائج تتردد بين المستويين. وعلى الرغم من تصاعدها وكونها لا تصدق كما هي في كثير من الأحيان، فإنها تخبرنا أيضاً بحقيقة الحالة الإنسانية. نظن أننا نسيطر على أنفسنا لكننا نُغير باستمرار من قبل العالم ومن هم حولنا. الفرق هو أنه في الحياة، على عكس القصة، لا يكون للسؤال الدرامي عمن نحن أي إجابة نهائية ومرضية حقاً.

3.3

يمكن أن تكون تراجيديا مثل لورنس العرب مفيدة بشكل خاص، لأغراض التحليل، لأن أسباب ونتائج تغيير الشخصية تميل إلى التركز بشكل أكبر في السرد، ومن ثم فهي أكثر وضوحاً. إنما كل القصص الأنموذجية تشبه ذلك، حتى لو كانت هذه العملية أقل صراحة في بعضها. وهي عن ذوات معيبة تُمنح لها الفرصة للشفاء. وكون النهايات سعيدة أم لا يعتمد على ما إذا كانت تلك الذوات ستنتهز الفرصة أو لا. إن اختارت الشفاء، مثل إبنيزر البخيل في **ترنيمة الميلاد** لتشارلز ديكنز، أو تشارلي سيمز والملازم كولونيل فرانك سليد، البطلان التوءمان لفيلم غولدمان **رائحة المرأة** الحائز جائزة أكاديمية، فسيشعر الجمهور بالبهجة الشديدة. لكن، أياً كان ما يحدث، فإننا عادة ما نترك في قليل من الشك بشأن الخلاصة التي أراد الكاتب أن نصل إليها. في المشاهد الختامية، يُجاب عن السؤال الدرامي، ونترك القصة مع ذلك الشعور العاطفي الجميل بأن شيئاً ما، ربما يتجاوز مستوى الفهم الواعي، قد اكتمل.

قصص الحداثة مختلفة. فبينما يجري بناؤها من الرقصة نفسها بين الدراما السطحية والتغير الباطني، غالباً ما تترك أسبابها ونتائجها غامضة. يحدث تغير للشخصية، لكن لا يكون واضحاً كيف جرت إثارة هذه التغييرات بوساطة الدراما، وما الرسالة التي من المفترض أن نستخلصها منها. تُترك مساحة أكبر للقارئ لإدراج تفسيراته الخاصة في النص.

تظهر قصة فرانز كافكا القصيرة **المسافر** حركة غامضة من السبب والنتيجة بين الوعي واللاوعي، وهي تحكي عن رجل يشعر بعدم اليقين

بشأن نفسه ومكانته في العالم داخل عربة الترام. ويضيع، للحظة واحدة، في التفاصيل المادية المجردة لامرأة تنتظر النزول -وضعية يديها، وشكل أنفها، والظل الذي تصنعه أذنها على جمجمتها. هذه الملاحظات الواعية تؤدي إلى شيء عميق في اللاوعي. فيسأل: "كيف لها ألا تشعر بالدهشة من نفسها، وتبقي فمها مغلقاً، ولا تعبر عن أي شيء من الدهشة؟" بطريقة تذكرنا بأشكال القصة الشرقية مثل Kishōtenketsu، يُدعى القارئ إلى التفكير في كيفية اتصال مستوى ما بالطرف الآخر، ومن ثم جعلهما في تناغم.

تتعقب السيدة دالواي، لفرجينيا وولف، مثل هذه الحركات بين الوعي واللاوعي في شكل أطول، لأنها تتبع يوماً في حياة المسماة كلاريسا، وشخصيات مختلفة تدور حولها، وهي تستعد لتقيم حفلاً. لا تُسرد القصة كما لو أن بطلة الرواية تتحدث بصوت عالٍ إلى القارئ، كما هو شائع في روايات ضمير المتكلم. وبدلاً من ذلك، يبدو الأمر كما لو أننا نتلصص على الراوي الداخلي الخاص بها وهو يتردد بين الخارجي والداخلي -من حدث في العالم إلى فكرة، أو ذكرى، إلى استبصار يُكشف فجأة -ونجمعها جميعاً في مركب قوي وجذاب من الذات.

بأسلوب مماثل، يتعقب كنت هامسون في روايته جوع كفاح بطل الرواية الذي لم يكشف عن اسمه للبقاء عقلياً وجسدياً في أثناء محاولته كسب المال ككاتب. نشرت الرواية عام ١٨٩٠، وهي استكشاف مذهل للإدراك البشري. الشخصية المركزية، التي تصف نفسها بحزن بأنها "لا شيء سوى ساحة معركة لقوات غير مرئية" تُلقى بلا هوادة بين مستويي السبب والنتيجة. حين رؤيته لامرأة جذابة أصبحت "تتملكه رغبة غريبة"

لتخويفها وصنع "وجوه غبية" وراء ظهرها: "بغضّ النظر عن مقدار ما قلته لنفسي عن أنني أتصرف بغباء، لكن ذلك لم يساعدني".

في صباح أحد الأيام، لسبب غير معروف، ترفع أصوات الشوارع مزاجه عالياً. "كنت قوياً كعملاق، وأستطيع إيقاف عربة بكتفي... بدأت أترنم بفرح خالص، ودون سبب محدد". في محاولة يائسة، يحاول رهن بطانية بالية، ويُهان عندما يطرده المسترهن. بعد أخذها إلى المنزل: "تصرفت كما لو أن شيئاً لم يحدث، ونشرت البطانية مرة أخرى على السرير، وفردت التجاعيد كما فعلت دائماً، وحاولت محو كل أثر لتصرفي الأخير. ربما لم أكن بعقلي عندما قررت تجربة هذه الخدعة القذرة. كلما فكرت في الأمر، بدا أكثر عقلانية. لا بد أنه بعض الخلل في القوة بداخلي الذي فاجأني على حين غرة".

قبل أن تنهال العلوم على مر الأجيال، أظهر هامسون كيف أننا متعددون ومتعاطفون، ونتزلج على طبقة رفيعة من جليد العقل، وكلنا ساحة معركة لقوى عقولنا الباطنية غير المرئية.

4.3

ليس من غير المألوف للشخصية أن ترغب في شيء ما على المستوى الواعي وترغب بعد ذلك، وبطريقة غير واعية، في شيء آخر مختلف تماماً. وكما يكتب منظر القصة[١٣٤] روبرت ماكي، فإن "أكثر الشخصيات الرائعة، التي لا تنسى، لا تميل لأن تكون لديها رغبة واعية فحسب بل ورغبة غير واعية أيضاً. وعلى الرغم من أن أولئك الأبطال المعقدين يكونون غير مدركين لرغبتهم اللاشعورية، إلا أن الجمهور يستشعرها، ويتصور

فيهم تناقضاً داخلياً. الرغبات الواعية وغير الواعية للبطل متعدد الأبعاد تتناقض مع بعضها بعضاً. ما يعتقد أنه يريده هو نقيض ما يحتاجه بالفعل، لكن دون قصد".

يركز سيناريو آلان بول لفيلم **جمال أمريكي**، الحائز جوائز أكاديمية، على مثل هذه الشخصية. حينها نقابل ليستر بورنهام، البالغ من العمر ٤٢ عاماً، يتعرض للتخويف من قبل رئيسه وابنته، ولا سيما زوجته المتكبرة وغير المخلصة. بائساً ومحاصراً، يعاني ليستر من أزمة منتصف العمر، ويقرر أن السعادة تكمن في أن يصبح شاباً ولا مبالياً مرة أخرى. يشتري سيارة سريعة، ويبدأ التمرين في مرآبه، ويجد عملاً في مطعم برغر يُقصد بالسيارة، ويبدأ بتدخين الماريجوانا، ويقف في وجه رئيسه وزوجته. يؤخذ جزء كبير من الحبكة التي على السطح من محاولات ليستر الهزلية السوداء في النوم مع أفضل صديقة لابنته، أنجيلا، ابنة الشوارع والخبيرة كما يبدو.

حينها يتحصل أخيراً على فرصة فعل ذلك، يُظهر لنا التناقض بين رغباته الواعية الضحلة قصيرة الأجل واحتياجاته اللاواعية العميقة. وهي ترقد نصف عارية تحته، تعترف أنجيلا بأنها ليست خبيرة كما يبدو عليها: "هذه هي المرة الأولى".

يقول ليستر: "لا بد أنك تمزحين"، وينهار. رافضاً الاستمرار. تنزعج أنجيلا. يلفها ليستر في بطانية ويحملها وهي تنشج - ها هو ذا يظهر كشخص بالغ ومسؤول، أخيراً.

أراد ليستر أن يكون شاباً مرة أخرى، في حين كان ما يحتاجه هو أن ينضج ويصبح قوياً حقاً. في هذه اللحظة المؤثرة والموحية، كنسخة أفضل

من فقاعاته الذاتية الطالعة من عقله الباطن، ندرك أن إجابة السؤال الدرامي قد انقلبت فجأة إلى عكسها.

يتمتع المشهد بقدرة إضافية لأنه لا يُظهر فقط تحولاً في فهمنا لمن يكونه ليستر. بل إننا نرى أنجيلا بطريقة جديدة أيضاً. في جميع القصص العظيمة، يتم تغيير كل شخصية رئيسة بطريقة أو بأخرى عن طريق المجابهات داخل الشخصية. وفي أثناء صراعها، يطرد بعضها بعضاً إلى الخارج، فقط لتشتبك مرة أخرى بطرائق جديدة ومعدلة، ثم تلف مرة أخرى، وتجتمع ثانية، وهكذا دواليك، عبر مجريات الحبكة، في رقصة تغيير أنيقة وجريئة.

5.3

زمن القصة هو زمن مضغوط. يمكن أن تُسرد حياة بأكملها في غضون تسعين دقيقة فقط، ولا تزال تشعرك بطريقة ما أنها كاملة. إن هذا الضغط هو سر الحوار اللافت للنظر. يجب أن تكون الكلمات التي تقولها الشخصيات صحيحة ومثقلة بالمعنى، وتمثل مصدراً غنياً بالبيانات لدى العقل الذي يصنع النماذج. يجب أن يكون الكلام مكتظاً بحقائق عميقة يمكن أن يستوعبها القراء والمشاهدون بنهم، الذين تبني أدمغتهم الفائقة اجتماعياً، وبشكل سريع، نماذج عن عقول الشخصيات الخيالية القصصية.

تستمد بعض سطور الحوارات الأكثر شهرة في تاريخ السينما قوتها من حقيقة أنها كثيفة للغاية بمعلومات سردية كما لو كانت القصة بأكملها محشوة في كلمات عدة فقط:

أنا أحب رائحة النابالم في الصباح.

نهاية العالم الآن، **فرانسيس فوردكوبولا، جون ميليس، مايكل هير**

أتمنى لو كنت أعرف كيف أتخلص منك.

جبل بروكباك، **لاري مكمورتري وديانا أوسانا فيا آني برولكس**

أنا غاضب كالجحيم، ولن أتحمل هذا بعد الآن.

الشبكة، **بادي شايفسكي**

أعظم خدعة مارسها الشيطان على الإطلاق هي إقناع العالم بأنه غير موجود.

المشتبه بهم المعتادون، **كريستوفر ماكوري**

أنا مجرد فتاة تقف أمام صبي وتطلب إليه أن يحبها.

نوتينغ هيل، **ريتشارد كورتيس**

هذه تصل إلى أحد عشر.

هذا هو سبينال تاب، **روب راينر، كريستوفر جيست، مايكل ماكين، هاري شيرر**

أنا كبير! إنها الصور التي صارت صغيرة.

غروب بوليفارد، **بيلي وايلدر، تشارلز براكيت، مارك مارشمان جونيور**

ستحتاج إلى قارب أكبر.

فكوك، **بيتر بينشلي**

مكتبة
t.me/t_pdf

جميع مبادئ رواية القصص تتحد في فن الحوار. يجب أن يكون الحوار متغيراً، يجب أن يريد شيئاً، يجب أن يقطر بالشخصية ووجهة النظر، ويجب

أن يعمل على القصة بمستويها -الواعي وغير الواعي. يمكنه أن يقدم لنا أدلة حول كل ما نحتاج إلى معرفته عن الشخصيات: من هم، ماذا يريدون، أين هم ذاهبون، أين كانوا، ما هي خلفياتهم الاجتماعية، شخصيتهم، قيمهم، شعورهم بوضعهم، التوتر بين الذات الحقيقية وتلك المزيفة التي يقدمونها، وكذلك علاقاتهم بشخصيات أُخر، والعذاب السري الذي سيدفع السرد إلى الأمام.

لنأخذ هذا المونولوج الافتتاحي من المسلسل المتلفز **ماريون وجيف** بقلم روب برايدون وهوغو بليك، كم نتعلم في ثلاث وثمانين ثانية فقط من وقت الشاشة عن سائق التاكسي كيث باريت؟

كيث: [يندس في مقعد سيارته]: صباح الخير، صباح الخير! يوم آخر، دولار آخر. [يتحدث إلى الراديو المحمول] أول راكب من فضلك؟ [ضوضاء -يهز كتفيه غير مبالٍ.] سأتجول بالسيارة. إنه كغيره من سائر الأيام. فقط من خفف اندفاعك.

[قطع وتوجيه إلى كيث وهو يقود] كيث: هؤلاء الشرطيون النائمون فكرة رائعة، لكنهم كألم في الرقبة، أنا أقول ذلك. يعني أنا لست ضدهم. أنا لن أقول ذلك. إن كانوا ينقذون حياة واحدة فقط. فربما لا يكون ذلك فعالاً من حيث التكلفة.

[قطع] كيث: ليس الأمر أن الأطفال يعدّون جيف كوالدهم، لأنهم لا يفعلون ذلك. بل يعدّونه عمّاً، عمّاً خاصاً، جديداً. أنا أحبه. إذا أحببت شخصاً فستحب ذلك الشخص، فلا يمكنك منع ذلك. أعني، أني قلت له في الواقع، "لا أشعر أنني فقدت زوجة، بل أشعر

أنني كسبت صديقاً". ما كنت لأقابل جيف لو لم تتركني ماريون. لا توجد فرصة لحدوث ذلك. نحن من عوالم مختلفة. إنه في مجال الأدوية، وأنا في السيارات. حرفياً - أنا في السيارة. أنا لا أحمل لك سوءاً يا سيدي. أنا لا أحمل سوءاً.

وبالمثل، ما مقدار ما نتعلمه في هذا التبادل الموجز بين البائع المسنّ ويلي لومان وزوجته ليندا، في مسرحية آرثر ميلر **وفاة مندوب مبيعات**؟:

ويلي: لو كان العجوز فاغنر حياً، لكنت مسؤولاً عن نيويورك الآن! كان ذلك الرجل أميراً، وكان رجلاً بارعاً. لكن صبيه، هوارد هذا، لا يُقدّر. لما ذهبت شمالاً أول مرة، لم تكن شركة فاغنر تعرف أين تكون نيو إنجلاند!

ليندا: لماذا لا تخبر هوارد بهذه الأشياء يا عزيزي؟

ويلي (منشجعاً): سأفعل ذلك بالتأكيد. هل هناك أي جبن؟

6.3

وفيما نتحرك خلال حبكات قصة حياتنا، فإننا لا نكافح فقط ضد النسخ الجامحة وغير المتوقعة وغير المفيدة من الذات. بل نناضل أيضاً لإدارة الدوافع القوية الموصولة بعمق فينا. ذلك نتاج التطور البشري. إن تعرية هذه الدوافع يعني السفر إلى الوراء عشرات الآلاف من السنين، إلى الحقبة التي أصبحنا فيها حيواناً يروي القصص. مكافأة الرحلة هي استخراج الدروس القديمة والحاسمة حول القصة، وليس أقلها أصل السؤال الدرامي والغرض منه.

الأفلام والروايات الممتعة -متأزمة، وصادمة، تعبث بالأعصاب، مثيرة، مشوقة، ومُرضية -إلى حد كبير بسبب جذورها القديمة. إن العواطف التي نحسها، عندما تكون تحت تأثير القصة، لا تحدث عن طريق المصادفة. لقد تطور البشر للرد بطرائق معينة على قصص البطولة والشر لأن القيام بذلك كان حاسماً لبقائنا. كان هذا صحيحاً بشكل خاص عندما كنا نعيش في قبائل الصيد.

لقد أمضينا أكثر من خمسة وتسعين في المئة[١٣٥] من وقتنا على الأرض نعيش في مثل تلك القبائل، والكثير من الهندسة العصبية التي ما زلنا نحملها اليوم تطورت عندما كنا كذلك. وفي القرن الحادي والعشرين هذا، قرن السرعة والمعلومات والتكنولوجيا المتقدمة، لا تزال لدينا أدمغة العصر الحجري[١٣٦]. وعلى الرغم من القوة التي تتمتع بها الثقافة، فإنه لا يمكنها إلغاء أو تغيير هذه القوى البدائية المتأصلة فينا بعمق، لكنها تستطيع تعديلها فقط. بغضّ النظر عن المكان الذي أتينا منه، من الشرق أو الغرب أو الشمال أو الجنوب، تهب رياح البلايستوسين (Pleistocene) في عقولنا الباطنة، وتمر على كل جزء من حياتنا الحديثة تقريباً، من مكونات أخلاقياتنا إلى الطرائق التي نرتب بها أثاثنا. وجدت إحدى الدراسات أن الناس يفضلون النوم بعيداً عن باب غرفة نومهم[١٣٧] بقدر الإمكان، وبوجهة نظر واضحة، كما لو أنهم ما زالوا يعيشون في كهف ويحذرون الحيوانات المفترسة ليلاً. بقيت ردود أفعال الجسم مبرمجة للسافانا[١٣٨] التي كنا نجوبها يوماً: حينما يزحف شخص ما ويصدمنا، يستجيب الجسم تلقائياً كما لو كان يتعرض لهجوم من جانب حيوان مفترس. يستمتع الناس في جميع أنحاء العالم بالمساحات المفتوحة[١٣٩] والمروج، ويفضلون الأشجار ذات الشكل

والارتفاع والمظلة التي تشبه تلك التي كبرنا بينها. كما بقيت قيم العصر الحجري واضحة أيضاً في القصص.

ما يشهد على قوى العقل في رواية القصص أن العديد من علماء النفس يجادلون بأن اللغة البشرية[١٤٠] تطورت، في المقام الأول، من أجل سرد الحكايات عن بعضنا بعضاً. وبقدر ما يبدو هذا غير مرجح، إلا أنه يُعدُّ منطقياً. كانت القبائل الإنسانية كبيرة[١٤١]، حيث وصل عدد أفرادها إلى نحو ١٥٠ فرداً احتلوا حيزاً مادياً كبيراً[١٤٢]، وتعيش يومياً في جماعات تضم ما بين خمس وعشر أسر. ومن أجل أن تكون فعالة وظيفياً، كان من الضروري أن يتعاون أفراد القبيلة -وأن يشاركوا ويساعدوا بعضهم ويعملون معاً، ويقدمون احتياجات الآخرين على احتياجاتهم. إنما، هذا مثّل مشكلة؛ فالبشر هم البشر، ومع ذلك، وعلى الرغم من هذا العيب في التصميم الذي يبدو كارثياً، فقد برعت القبائل القديمة في التعاون، ولم تتمكن من فعل ذلك فحسب، بل نجحت لعشرات الآلاف من السنين، مع بقاء بعضها حالياً، يُعتقد أنها كانت أكثر مساواة بكثير من البشر المعاصرين. كيف فعلت ذلك؟ كيف سيطرت بصورة رائعة على سلوكات بعضها المهتم بالذات، دون مساعدة قوة الشرطة أو السلطة القضائية أو حتى أي قانون مكتوب؟

لقد فعلوا ذلك بالشكل الأقدم والأكثر إثارة لرواية القصص: القيل والقال. كان الناس يتبعون بعضهم، ويقيّمون عن كثب سلوكاتهم. حينما تتناول قصص النميمة هذه شخصاً يتصرف بشكل غير أناني - أي عندما يقدّم احتياجات القبيلة على احتياجاته -فإن المستمعين يختبرون عواطف إيجابية ورغبة في الاحتفال به. إنما، حينما يجري إخبارهم بقصص عن أنانية

شخص ما فإن المستمعين سيشعرون بعاطفة الغضب الأخلاقي. سيكون لديهم الدافع للعمل -لمعاقبته، سواء من خلال الخزي والسخرية، أم الهجوم العنيف أم النفي من المجموعة، الذي كان بمنزلة عقوبة الإعدام.

هكذا أبقت القصص القبيلة معاً كوحدة وظيفية متعاونة. كانت ضرورية لبقائنا. وتعمل أدمغتنا بالطريقة نفسها اليوم. نحن نتمتع بالكتب الرائعة أو الأفلام الغامرة لأنها تنشّط وتستغل هذه المشاعر الاجتماعية القديمة. حينما تتصرف شخصية من دون أنانية نواجه شغفاً بدائياً عميقاً لرؤية المجموعة تعترف بها كبطل وترحب بها. حينما تتصرف شخصية بشكل أناني، نشعر بالحاجة الشديدة إلى رؤيتها تعاقب. يقول عالم النفس، البروفيسور براين بويد: "تنشأ القصص من اهتمامنا الشديد بالمراقبة الاجتماعية"[143]. وتعمل من خلال "لفت انتباهنا إلى المعلومات الاجتماعية"، سواء أكانت في شكل نميمة أو سيناريو أو كتاب، التي نحكي عادةً "إصدارات متزايدة من السلوكات التي نراقبها بشكل طبيعي".

نحن اليوم، مثل ذلك الزمن، تدفعنا المشاعر الاجتماعية التي تثيرها القصة إلى التحرك. ولأننا لا نستطيع القفز إلى شاشة السينما وخنق الشرير بأنفسنا، فإن الرغبة في القيام بفعل تجبرنا على الاستمرار في قلب الصفحات أو مواصلة مشاهدة الشاشة حتى يتم إشباع شهيتنا القبلية.

في القصة حاكت الأنانية مقابل نكران الذات، البطل مقابل الشرير. فنحن مصممون كي نعدَّ أعمال نكران الذات بطولية، والتصرفات الأنانية شريرة. ويُعتقد أن نكران الذات هو الأساس العالمي لكل الأخلاق الإنسانية. وجد تحليل للحسابات الإثنوغرافية للأخلاقيات[144] في ستين مجموعة من مختلف أنحاء العالم أنها تتقاسم هذه القواعد: ردّ الجميل، أن

تكون شجاعاً، وأن تساعد مجموعتك، وأن تكون منصفاً، وتحترم السلطة، وتحب أسرتك، ولا تسرق أبداً، وكلها تنويعات من "لا تضع مصالحك الأنانية الخاصة قبل مصلحة القبيلة".

حتى الأطفال قبل النطق[١٤٥] يظهرون تصرفات غير أنانية. عرض الباحثون على رُضّع تتراوح أعمارهم بين ستة أشهر وعشرة أشهر عرضاً بسيطاً للعرائس يساعد فيه مربع طيب بصورة غير أنانية الكرة في أن تصعد أعلى التل، في حين يحاول مثلث شرير إجبارها على النزول. لما قدمت إليهم الدمى ليلعبوا بها، اختار كل أولئك الصغار تقريباً المربع الناكر لذاته. كتب عالم النفس البروفيسور بول بلوم[١٤٦] أن "تلك كانت أحكاماً اجتماعية حسنة النية من جانب الأطفال الرضع".

هناك دليل آخر على عالمية المحور الأخلاقي الأناني وغير الأناني يأتي من القصة. فقد اكتشف المنظّرون أيضاً هذه الأنماط في الأساطير والقصص. يصف عالم الأساطير جوزيف كامبل[١٤٧] اختبار البطل النهائي بأنه "نكران الذات" إلى حد ما. "حينما نترك التفكير في أنفسنا والحفاظ على أنفسنا في المقام الأول، فإننا نمر بتحول بطولي حقيقي للوعي". في غضون ذلك، كتب كريستوفر بوكر[١٤٨]، منظّر القصة، أن "القوة الشريرة في القصص تمثل قوة الأنا. [و] هي قوية للغاية وتهتم فقط بمتابعة مصالحها الخاصة على حساب أي أحد آخر في العالم".

توجد هذه الاستجابات العاطفية كشبكات عصبية يمكن تفعيلها كلما اكتشفت شيئاً، في البيئة، له شكل مقارب للظلم داخل القبيلة. هذا يجعل رواة القصص أحراراً لسردها بأي عدد من الطرائق. ولا ينبغي أن يكون ذلك في نمط أنموذجي تماماً من البطل غير الأناني مقابل الشرير الأناني. في المقاطع

الافتتاحية لعناقيد الغضب، نشعر بالغضب ليس من إنسان، بل بسبب الجفاف الرهيب الذي يدفع أسرة جود النبيلة المجتهدة على الطريق المحفوف بالمخاطر. ليس من العدل أن يحدث لهم ذلك. نحن نتعاطف معهم وهم يناضلون باتجاه كاليفورنيا. ونتوق إلى العدالة الطبيعية في سلامتهم.

في السيدة دالاوي، تلعب فرجينيا وولف على هذه الغرائز بدقة. حينما تتساءل كلاريسا عن "مسألة الحب"، تعود إليها ذكرى صديقتها القديمة، سالي سيتون، "جالسة على الأرض وذراعيها حول ركبتيها تدخن سيجارة"، وتسأل نفسها، "أليس هذا هو الحب؟" في هذه المرحلة، نشعر بعواطفنا الاجتماعية تتحرك، ولها القيمة الحتمية للنميمة -وهذا تطور جديد مثير جداً للاهتمام حول كلاريسا دالاوي. حينما نسمع أن قبلتهما القديمة كانت "أكثر اللحظات الرائعة في حياتها بأكملها. ربما كان العالم كله قد انقلب رأساً على عقب!" نشعر بالغضب الشديد لأن هذا الحب لم يستطع العثور على تعبير حقيقي -هذا ليس عدلاً! ننتبه إلى السرد. ونهتم للأمر.

أقل صعوبة من ذلك هو سيناريو راقصة في الظلام، الذي كتبه لارس فون ترير، وهو يثابر على هذه الغرائز القبلية نفسها بلا هوادة. ويحكي عن المهاجرة التشيكية الفقيرة، سيلما جيجكوفا، التي تعيش مع ابنها في بيت متنقل في آخر حديقة الشرطي. تعاني سيلما من حالة تنكسية بالعين. وسوف تفقد بصرها. إنها تعرف أن ابنها جن يعاني من الحالة الوراثية نفسها، وإذا لم يخضع لعملية جراحية قبل بلوغه الثالثة عشرة من العمر، فسوف يفقد بصره أيضاً. من أجل دفع تكاليف عمليته، توفر سيلما كل الأموال التي يمكنها الحصول عليها من وظيفتها الخطيرة في مصنع لتشكيل المعادن. وفي ما يمثل خطراً كبيراً عليها، تُبقي أمر بصرها المنحسر سراً. وحينما يصبح

عجزها واضحاً، وتكسر آلة، تُطرد من العمل. لحسن الحظ، يكون لديها ما يكفي لدفع تكاليف عملية جن. وإنها بعد ذلك، يسرق الشرطي صاحب المكان مالها، بعد أن وثقت به.

بعد أن شاهدت فيلم **راقصة في الظلام**، انغمست كثيراً في مشاعر رجل الكهف نحو هذا التعبير الخام غير العادي والمفعم عن الأنانية ونكران الذات، كان يسرني أن أخطو إلى الشاشة وأنهال عليه بالهراوات حتى الموت. تحرقي لمعاقبته، مرة أخرى، ليس شيئاً من قبيل المصادفة. فمثلما يتم توصيل أدمغتنا في رواية القصص لتثمين السلوك المؤيد للمجتمع، كذلك نحن مصممون على حب مشاهدة المعادين للمجتمع وهم يعانون من آلام القصاص القبلي. هذه الغرائز، الأكثر غموضاً، تكون واضحة أيضاً لدى الأطفال. في عرض دمى آخر لعلماء النفس[١٤٩]، عرضت دمية شريرة لصة كانت تحاول فتح صندوق. حاولت دمية أخرى مساعدة الدمية الشريرة في حين قفزت دمية ثالثة -المعاقبة -على الغطاء وأغلقته. وقد فضل الأطفال في عمر ثمانية أشهر اللعب بدمية المعاقب. كما تكشف مسوحات الدماغ[١٥٠] أن مجرد توقع معاقبة شخص أناني هو أمر ممتع.

هذا "العقاب الغيري" لأشرار القبيلة هو شكل من أشكال ما يُعرف باسم "الإشارات المكلفة"[١٥١]، إنها "مكلفة" لأنه من الصعب تحقيقها، ومن الصعب تزييفها وهي "إشارات" لأن الغرض منها هو التأثير في ما يفكر فيه أفراد القبيلة الآخرون. يكتب أستاذ الأدب الإنجليزي وليام فليش[١٥٢]، "إن أبطال وبطلات السرد هم أولئك الذين يتحملون تكاليف الدفاع عن الأبرياء، والذين يعاقبون المخطئين". "لأنه عمل مكلف، ولأن تحمل هذه التكاليف بطولي، فإن العقوبة الغيرية هي سمة شائعة للأبطال".

الأبطال في القصص الأنموذجية هم مرسلو إشارات مكلفة، ناكرون للذات. في مواجهة المخاطر الشخصية الكبيرة، يقتلون التنين، ويفجرون نجوم الموت، وينقذون اليهود من النازيين. يرضون غضبنا الأخلاقي، والغضب الأخلاقي هو شريان الحياة القديم لحكاية القصص الإنسانية.

في العديد من قصصنا الأكثر نجاحاً، يُثار الغضب الأخلاقي في المشاهد المبكرة. إن مشاهدة شخصية غير أنانية تُعامل بأنانية شيء كالعقار الساحر لعقل القصص. نحن تقريباً لا نملك إلا أن نهتم. الأنانية مقابل نكران الذات هي أيضاً شكل معظم ثرثرة البشر: تكشف الدراسات أن ليست الثرثرة والنميمة عالمية[١٥٣] فقط، إذ يُخصّص نحو ثلثي حديثنا للموضوعات الاجتماعية، بل إن معظمها يتعلق بالمخالفات الأخلاقية[١٥٤]: الأشخاص الذين ينتهكون قواعد المجموعة.

كل هذا يكشف لماذا يكون الدافع الأساسي لأفلامنا والروايات والصحافة والمسرحيات هو السؤال الدرامي. سواء كان بطل الرواية الذي نواجهه لورنس العرب أم أباً قاسياً في ثرثرة ما عند بوابة المدرسة، ما نريد في النهاية معرفته هو إجابته -من هو؟ الاكتشاف المفاجئ الذي كان ينتظرنا، في مقصد رحلتنا الطويلة إلى ماضينا التطوري، هو أن كل قصة هي نوع من القيل والقال.

7.3

الغضب الأخلاقي ليس هو العاطفة الاجتماعية البدائية الوحيدة المسؤولة عن متعة سرد القصص. يجادل المختصون بعلم النفس التطوري[١٥٥] في أن لدينا طموحاً غريزياً في التواصل مع الناس، كي يحبونا

ويعدونا أعضاء غير أنانيين في القبيلة، وكي نتقدم عليهم أيضاً، لذلك نحن في المقدمة. ينقاد البشر إلى الاتصال والسيطرة. هذا الانقياد، بالطبع، غالباً ما يكون غير متوافق. الراغبة في الانسجام والتفوق تبدو كأنها وصفة للغش، والنفاق والخيانة والمناورة المكيافيلية. إنه الصراع في قلب الحالة الإنسانية والقصص التي نرويها عنه.

إن المضي قدماً يعني اكتساب مكانة[١٥٦]، يُعدُّ الشغف بوصولها عالمياً. كتب العالم النفساني البروفيسور براين بويد، "البشر يسعون بشكل طبيعي إلى المكانة[١٥٧] بضراوة: كلنا نحاول بلا هوادة، وإن بصورة لاوعية، رفع مكانتنا عن طريق إثارة إعجاب أقراننا، وبطبيعة الحال، وإن بصورة لاوعية كذلك، نقيّم الآخرين من حيث مكانتهم". ونحن في حاجة إلى ذلك. لقد وجد الباحثون أن "الرفاه الشخصي للناس، واحترام الذات[١٥٨]، والصحة العقلية والجسدية، تعتمد على مستوى المكانة المعطاة لنا من الآخرين." من أجل إدارة مكانتهم، يشارك الأشخاص في مجموعة واسعة من الأنشطة الموجهة نحو الأهداف". تحت أرقى الحبكات والمساعي في حيواتنا، بعبارة أخرى، يكمن توقنا الذي لا يُقاوم للحصول على المكانة.

يهتم البشر بمكانة أنفسهم، وغيرهم، إلى حد الهجس تقريباً. تجد دراسات القيل والقال في قبائل الصيادين المعاصرة[١٥٩] أنها، تماماً مثل القصص التي تملأ صحف المدن والأمم العظيمة، تهيمن عليها حكايات المخالفات الأخلاقية التي يمارسها أشخاص رفيعو المستوى. في الواقع، انشغالنا بالموضوع يمتد إلى أعماق ماضينا الحيواني. حتى الجداجد تحافظ على حصيلة انتصاراتها[١٦٠] وإخفاقاتها ضد منافسيها. كشف الباحثون في مجال اتصالات الطيور عن حقيقة مدهشة[١٦١] مفادها أن الغربان لا تستمع

فقط إلى ثرثرة أسراب الطيور المجاورة، لكنها تولي اهتماماً خاصاً عن كثب عندما يُحكى عن تغير في حالة طائر آخر.

إن كان كثير من الحيوانات مهووساً بالمكانة، فإن اهتمامنا الخاص بها يأتي جزئياً لأن التسلسلات الهرمية البشرية ليست ثابتة بل سائلة. لدينا هذا القاسم المشترك مع الشمبانزي الذي، إلى جانب قرد البونوبو (الشمبانزي القزم)، يعد الأقرب إلينا. يمكننا أن نستنتج من هذا التقارب أن أي عادات نتقاسمها معهما ربما كانت تمتد إلى الجد المشترك بيننا، الذي انشققنا عنه بين خمسة وسبعة ملايين سنة خلت. الشمبانزي ألفا[١٦٢] يصل المستوى الأقصى في نحو أربع أو خمس سنوات. نظراً لأن المكانة لها أهمية وجودية (تشمل منافع الشمبانزي والبشر منها: طعاماً أفضل، وفرصاً أفضل للتزاوج، ومواقع نوم أكثر أماناً) ولأن مكانة كل شخص دائماً ما تكون في حالة تغير مستمر، فهذا هاجس شبه دائم. إن تقلّب المكانة هو جسد الدراما الإنسانية: فهو يخلق سرديات حثيثة عن الولاء والخيانة، الطموح واليأس، الحب الرابح والخاسر، المخططات والدسائس والتخويف والاغتيال والحرب.

تعمل سياسات الشمبانزي، كالسياسات البشرية، على المؤامرات والتحالفات. وعلى عكس العديد من الحيوانات الأُخر، فإن الشمبانزي لا يقاتل ويضرب ليشق طريقه إلى القمة فحسب، بل يجب أن يكون أيضاً متحالفاً. حينما يصل الشمبانزي إلى المستويات العليا، يتعين عليه تبني سياسة من التحكم الحساس. فالصياح وتقريع من تحته قد يتسبب بإثارة التمرد والثورة. "إن ميل الشمبانزي إلى التجمع لصالح المستضعف يخلق تسلسلاً هرمياً غير مستقر بطبيعته تكون فيه السلطة في القمة أكثر هشاشة من أي مجموعة أخرى من القردة[١٦٣]"، كما كتب عالم الرئيسيات

البروفيسور فرانس دي فال. حينما يُطاح بالقادة عن عروشهم، يكون ذلك عادةً لأن عصابة من الرجال ذوي المكانة المنخفضة قد تآمروا عليهم.

تلازم هذه الأنماط بالضبط من اللعب بالمكانة حياة البشر والقصص. يكتب منظّر القصة كريستوفر بوكر سرداً أنموذجياً[١٦٤] تتآمر فيه شخصيات متدنية "أسفل الخط" لإسقاط القوى الفاسدة والمسيطرة فوقها. "النقطة المهمة هي أن الاضطراب في العالم الأعلى لا يمكن تعديله دون القيام ببعض الأنشطة الحاسمة على المستوى الأدنى"، كما يكتب، "من المستوى الأدنى يتم تجديد الحياة وإعادتها إلى العالم الأعلى مرة أخرى." إن الخصائص الضرورية لتصبح بطلاً بشرياً تعكس تلك اللازمة لشمبانزي كي يرتقي إلى مركز الهيمنة. وفي النهاية السعيدة لقصة أنموذجية"، يكتب بوكر، "يجب أن يمثل البطل والبطلة أفضل مجموعة من أربع قيم[١٦٥]: القوة والنظام والشعور والتفهّم". هذا المزيج من الخصائص هو نفسه المطلوب في شمبانزي ألفا، الذي يعتمد مكانه في الأعلى على موازنة هيمنته المباشرة مع الرغبة (أو على الأقل مظهرها) في حماية من هم أقل درجة على السلم.

إنما، إذا تعلم بطل الرواية قيم البطولة الأربع هذه في نهاية القصة، ومن ثم يكافأ بالجائزة النهائية بالمكانة في القبيلة، فليست هذه هي الكيفية التي بدأ بها. لما التقيناه، كان في كثير من الأحيان في أسفل التسلسل الهرمي – ضعيفاً، متردداً، يرتجف في ظل جالوت. كما هي الحال لدى أبناء عمومتنا الشمبانزي، فإن تعاطفنا مع هؤلاء المستضعفين يأتي بشكل طبيعي. يبدو أن إحدى السمات الشائعة لإدراكنا الصانع للبطل هي أننا جميعاً نميل إلى الإحساس بهذا الشعور –منخفض المكانة نسبياً، وفي الواقع، ربما سراً، نمتلك مهارات وشخصية شخص يستحق الكثير. أظن أن هذا هو السبب

في أننا نتعرف بسهولة الأبطال المستضعفين في بداية القصة -ثم نفرح عندما يحوزون مكافأتهم العادلة في النهاية. لأنهم نحن.

إن كان هذا صحيحاً، فسوف يفسر أيضاً الأمر الغريب المتمثل في أنه بغضّ النظر عن مستوى امتيازنا الفعلي، يبدو أن الجميع يشعرون بالافتقار، بصورة غير عادلة، إلى المكانة. كتب السير توم باور أن الأمير تشارلز هو بين غير الراضين بشكل دائم، وهي حالة ربما لم يساعده في التخلص منها ارتباطه بالمليارديرات. "في أثناء خطاب ألقاه بعد العشاء في ويدزدون مانور، منزل لورد روتشيلد في باكينجهامشير، اشتكى تشارلز من أن مضيفه يستخدم عدداً أكبر من البستانيين أكثر منه؛ خمسة عشر مقابل تسعة لديه". بغضّ النظر عمن نحن حقاً، فلدى العقل الذي يصنع البطل، نحن دائماً المسكين أوليفر تويست: الفاضل والجائع، والمحروم بشكل غير عادل من المكانة، ونحن نمد أوعيتنا الفارغة بشجاعة قائلين: "أرجوك يا سيدي، أريد المزيد."

بقدر ما قد نشعر كأننا أوليفر تويست المحبوب، نحن أيضاً مبرمجون لاحتقار السيد عالي المكانة القاسي الذي يحيط بنا. حتى عندما لا يستحق غضبنا فعلاً، كما كان مدير دار ديكنز المتعجرف بالتأكيد، فنحن نكرهه بشكل طبيعي. حينما يقرأ الأشخاص تحت ماسحات الدماغ[١٦٦] عن ثروة الآخر وشعبيته ومظهره ومؤهلاته الجيدة، فإن المناطق التي تشارك في إدراك الألم تصبح نشطة. حينما يقرؤون عمن يعانون من سوء الحظ[١٦٧]، فإنهم يستمتعون بارتفاع مفاجئ في أنظمة المكافآت في أدمغتهم.

وقد كشفت نتائج مماثلة من قبل الباحثين في جامعة شنزن، طُلب إلى ٢٢ مشاركاً لعب لعبة كمبيوتر بسيطة، ثم أخبروا (زوراً) أنهم "لاعبون

بمستوى نجمتين". بعد ذلك، تحت ماسح ضوئي للمخ، عرضت عليهم صور مختلفة لعديد من اللاعبين من فئة "نجمة واحدة" و"فئة الثلاث نجوم" وهم يتلقون ما بدا أنه حقنة مؤلمة في الوجه. بعد ذلك، ادعوا أنهم شعروا بالتعاطف مع جميع المحقونين. إلا أن فحوصاتهم أظهرت الكذبة: كانوا يميلون إلى التعاطف فقط مع اللاعبين من فئة النجمة الواحدة.

كانت هذه دراسة بسيطة، لكن بما يتفق مع النتائج الأخرى. إلى جانب ذلك، لست متأكداً من أننا نحتاج حقاً إلى علماء الأعصاب لإخبارنا أننا نكافح من أجل التعاطف مع الأشخاص ذوي المكانة العالية. غالباً ما نشعر بالارتياح للسخرية والتنمر من السياسيين والمشاهير والمديرين التنفيذيين والأمير تشارلز مهما كان ذلك قاسياً في سبر أغوارهم، في الحقيقة هم ليسوا أقل إنسانية منا.

اللعب على المكانة، كالغضب الأخلاقي، يتخلل رواية القصص الإنسانية. من الصعب تصور قصة فعالة لا تعتمد على شكل من أشكال لعبة المكانة للضغط على مشاعرنا البدائية أو جذب انتباهنا أو دفع كراهيتنا أو كسب تعاطفنا. وجدت دراسة شملت أكثر من 200 رواية شعبية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين[١٦٨] أن العيب الأكثر شيوعاً لدى الخصوم كان "سعيهم لا يصدق من أجل السيطرة الاجتماعية على حساب الآخرين أو إساءة استخدام قوتهم الحالية".

كانت جين أوستن سيدة هذه القصص. حينما نلتقي "إيما وودهاوس" الجميلة والذكية والثرية، فإننا نتحمس لمواصلة القراءة برغبة في رؤيتها تسقط أرضاً. في سياق ذلك، تحكي **مانسفيلد بارك** عن فاني برايس ذات

المكانة المنخفضة التي ترسلها أمها المتعثرة للعيش مع عمها الثري وخالتها، السير توماس والليدي بيرترام. قبل وقت قصير من وصولها، وبينما تخشى السيدة بيرترام أن فاني المسكينة "سوف تتحرش" بزوجها المسكين، يُقنع السير توماس نفسه بتوقع "جهل فادح، وبعض الوضاعة وابتذال مقلق للغاية في السلوك".

إنه قلق أيضاً من أنها ستبدأ في حسبان نفسها مثل بنات عمومتها ذوات المكانة العالية. يرغب السيد توماس في أن يكون هناك "تمييز مناسب بين الفتيات وهن يكبرن: كيف أحافظ في عقول بناتي على وعيهن بما هنّ عليه، دون جعلهن يفكرن في وضاعة ابنة عمومتهن؛ وكيف، دون التقليل من معنوياتها، اجعلها تتذكر أنها ليست الآنسة بيرترام". وبينما يأمل في أن تمتنع بناته عن معاملة فاني بغطرسة، يرى أنهن "لا يمكن أن يكنّ متساويات. رتبتهن وثروتهن وحقوقهن وتوقعاتهن ستكون دائماً مختلفة". إن لم نكن إلى جانب فاني قبل تصريحات السير توماس، فإننا نصبح كذلك عندما نسمعه. إنه يتحدث عنا. نحن فاني برايس. ونحن غاضبون... اللعنة.

8.3

يُظهر لنا الملك لير، بقلم وليام شكسبير، ما يحدث عندما يتعرض البشر إلى كابوس أكثر ترويعاً من النبذ. أدرك شكسبير أنه لا يوجد ما يحتمل أن يجعل الشخص مجنوناً ويائساً وخطيراً أكثر من إزالة مكانته. المسرحية مأساة، وهي أنموذج يُظهر بشكل متكرر كيف يمكن للغطرسة -التي يمكن عدّها بمنزلة مطالبة غير صحيحة بالمكانة -أن تتسبب بالدمار الشخصي. روى الإغريق القدماء هذه الحكايات مراراً وتكراراً، وهي

بالطبع تشكل قصصاً واقعية تدور باستمرار في تجمعات الشمبانزي والقبائل البشرية. وربما كانت هذه التبدلات الدرامية في المكانة جزءاً من وجودنا لملايين السنين.

تعد مسرحية الملك لير مثالاً أساسياً لقصة يضرب فيها التغيير الخارجي الصحيح الشخصية الصحيحة في اللحظة المناسبة، ومن ثم إشعال الدراما التي تبدو كأنها تمتلك زخماً تفجيرياً خاصاً بها. تخدم حبكتها بالتحديد تحطيم معتقدات البطل الأكثر عمقاً، التي تشكل هويته، والتي يدافع عنها بشراسة. تماماً مثل قصة تشارلز فوستر المواطن كين، فإن نقطة الإشعال والأسباب والنتائج اللاحقة لها هي النتائج التي لا مفر منها على ما يبدو لأنموذج بطلها المعيب عن العالم.

يبدأ كل شيء ولير المسن، كما تعلن الأبواق، سيقسم مملكته بين بناته الثلاث، ويوزّع غنائمها وفقاً لمدى جودة أدائهن في اختبار الحب. فكلما كن يعشقنه أكثر، كانت المكافأة أفضل. في الواقع المعيب الذي يخلقه دماغ لير له، كان الملك المحبوب الذي لا نظير له، والذي لا يناقشه أحد أبداً في كل شيء من حوله. يقبل لير بشكل طبيعي واقع العالم الذي قدم له. تتنبأ نماذجه العصبية بأنه سيُعامل دائماً بإجلال واحترام. هذا الأنموذج المعيب، الذي كان يبدو، بطبيعة الحال، حقيقياً وصحيحاً تماماً، يجعله يرتكب أخطاء تلحق أضراراً جسيمة بقدرته في السيطرة على العالم الخارجي. وحينما تستجيب ابنتاه المتلاعبتان، ريغان وغونريل، لاختبار الحب بالقسم المسرف في المداهنة والتملق على الحب الذي لا حدود له، فإنه لا يشكك فيهما. ولماذا يفعل ذلك؟ إنهما تعكسان ببساطة الواقع الذي تتنبأ به نماذج دماغه، سيكون ذلك كالتشكيك في شروق الشمس أو غناء الطيور.

إلا أن ابنة لير الثالثة، كورديليا المفضلة لديه، ترفض اللعب. وحينما تقول إنها لا تحبه أكثر أو أقل من أي ابنة تحب أباها، فإنها تضع نفسها في صراع مع نماذجه الثمينة. فيستجيب كما نفعل جميعاً، عندما يتم تحدي معتقداتنا المقدسة التي تشكل الهوية. فيرد بالمثل. أولاً، يهددها: "أصلحي كلامي قليلاً، خشية أن يُفسد ثروتك". وحينما ترفض، يتخلى عنها: "أنا أتنصل من كل الرعاية الأبوية". ستكون كورديليا الآن وإلى الأبد "غريبة عن قلبي وعني".

كان لير ملتزماً بنماذجه المعيبة حتى تبدأ ريغان وغونريل اللتان حازتا السلطة حديثاً في التآمر لأخذ كل شيء منه، فيأخذ في التصارع لإدراك ما يحدث. مع تزايد فشل تنبؤات نماذجه عن العالم، ويستجيب بالإنكار، إما في شكل غضب يشبه غضب القرد وإما ببساطة بعدم التصديق. حينما يكتشف أن غونريل وزوجها قد وضعا رسوله في المقطرة[1]، تكون الإهانة لا تصدق حرفياً لديه. لقد تُرك مذعوراً مهتاجاً. "كلا، كلا، لن يفعلا... بحق جوبيتر، أقسم، كلا... لم يفعلا، ولن يفعلا". "هذه إساءة احترام أسوأ من القتل مثل هذه الشناعة العنيفة". وحينما يشير إليه خادم غونريل "ليس بـ"الملك" بل "والد سيدتي"، يغالبه الغضب -"أيها الكلب ابن الزنا! أيها العبد! أيها اللئيم!" -ويهجم عليه ليفتك به.

حينما يصبح واقع العالم الخارجي شيئاً لا يمكن إنكاره أخيراً، فإن أنموذج لير الداخلي عنه ينهار، وتنهار ذاته بالكامل. كان في نظريته للسيطرة أنه كي يتعامل مع بيئته بنجاح، كل ما كان عليه فعله هو إصدار الأوامر.

---

١ - المِقْطَرَةُ: خشبةٌ فيها خروقٌ على قدر سَعَةِ رِجْلِ المحبوسين.

ولم تكن هذه مجرد فكرة سخيفة يمكن أن يلقي بها عندما أدرك أنها كانت مغلوطة. بل شكلت بنية بصيرته. كان العالم الذي عاشه حقيقياً. لقد رأى أدلة على حقيقته في كل مكان، وانتقد ونفى أي معرفة مضادة، وهذا بالضبط ما تفعله العقول. انطلاقاً من هذا الفهم النفسي المتطور، تحصل المسرحية على الحقيقة والدراما. لا يمكننا ببساطة طرح أفكارنا المعيبة جانباً كما لو كانت بنطالاً لا يناسب مقاسنا. يتطلب الأمر أدلة دامغة لإقناعنا بأن "الواقع" مخطئ. حينما ندرك أخيراً شيئاً ما، فإن كسر هذه المعتقدات يعني تمزيقنا، وهذا بالضبط ما يحدث في العديد من قصصنا الأكثر نجاحاً.

حينما ينهار لير، في منتصف المسرحية، يبدو كما لو كان الكوكب بأكمله ينهار. في عاصفة مزوبعة، يحتدم صارخاً في السماء، مثل الشمبانزي النازف المخلوع بوحشية من جراء مؤامرة من الحيوانات الأصغر سناً. "ها أنا ذا أمثل أمامك عبداً، عجوزاً مسكيناً واهناً وضعيفاً ومحتقراً... لن أبكي، وإن كان لديّ السبب الكافي للبكاء، لكن هذا القلب يتصدع إلى مئة ألف صدع". لقد اختُزل إلى منصب المتسول، هذا تجسيد للزعيم الفاسد الذي كان خطؤه نسيان أن المكانة، في المجموعات البشرية، شيء ينبغي اكتسابه.

كان شكسبير يعرف جيداً العذاب النفسي الذي يمكن أن يطلقه مثل هذا الفقد للمكانة. في أخطر أشكاله، يتم اختبار هذا العذاب كإذلال. في مسرحية **يوليوس قيصر**، يكون كاسيوس في قلب مؤامرة لقتل الزعيم الروماني الذي كان ذات يوم صديقاً له. تنبع كراهيته من حادثة في الطفولة حاول خلالها كاسيوس وقيصر، في جسارة، السباحة عبر نهر التيبر. إنما في ذلك اليوم "الصافي والعاصف"[١٦٩]، يفشل قيصر، ويضطر إلى التوسل إلى

كاسيوس كي ينقذ حياته. صنعت أعماله البطولية المتمثلة في إرسال الإشارة المكلفة، لدى كاسيوس، أنموذجاً للعالم كان متفوقاً فيه على قيصر في المكانة إلى الأبد، لكنهما الآن كبرا وأصبح هذا الفتى اليائس الخامل "إلهاً، وكاسيوس مخلوقاً بائساً، ويجب عليه حني جسده إذا أصدر قيصر دون مبالاة أي إيماءة نحوه". الغضب الذي تسببت به عملية التحقير غير العادلة هذه لدى كاسيوس جعله قاتلاً.

يعرّف علماء النفس الإذلال[١٧٠] بأنه إزالة أي قدرة على المطالبة بالمكانة. وُصف الإذلال الشديد بأنه "إبادة للذات". يُعتقد أنه حالة سامة بشكل فريد، ومتورطة في بعض أسوأ السلوكات التي يمارسها الإنسان، من القتل المتسلسل إلى جرائم الشرف إلى الإبادة الجماعية. في القصة، غالباً ما تكون تجربة الإذلال أصل السلوك السيئ للخصم، سواء كان ذلك القاتل كاسيوس أم الزوجة الهاربة التي تصور البطلة إيمي إليوت دون، التي يمكنها "سماع القصة، وكيف يحب الجميع تناقلها" عن إيمي المذهلة وقد تحولت إلى مستوى "النساء اللواتي نسجت شخصياتهن بالكامل من الوضاعة الحميدة"، اللاتي يقول الناس عن إحداهن "الكلبة الغبية الفقيرة".

ولأن الإهانة هي ذلك العقاب المروع، فإن مشاهدة الأشرار الذين يعاقبون بهذه الطريقة يمكن أن تشعرنا بالمتعة. بما أننا شعب قبلي ذو أدمغة قبلية، فإنها لا تُعدُّ إهانة إلا إذا كان أعضاء القبيلة الآخرون على دراية بها. كما يكتب البروفيسور ويليام فليش،[١٧١] "قد نكره الشرير، لكن كراهيتنا تبقى بلا معنى. وما نريده هو أن ينكشف عنه القناع أمام الناس في عالمه".

9.3

في بابل، سنة ٥٨٧ قبل الميلاد[١٧٢]، أجبر الملك نبوخذ نصر الثاني مجموعة من ٤.٠٠٠ شخص من الرجال والنساء ذوي المكانة العالية على الخروج من القدس. لقد تاه أولئك اليهود فترة طويلة وعانوا قبل أن يجدوا أخيراً مكاناً للراحة في مدينة نيبور القديمة، لكنهم لم ينسوا قط منزلهم الحبيب. في المنفى، عزم اليهود على إبقاء عادات شعبهم حية: قوانينهم الأخلاقية، طقوسهم، لغتهم، طرائق عيشهم وأكلهم ووجودهم. ومن أجل فعل ذلك، كان من الضروري أن يحافظوا على قصصهم.

ولأن معظم هذه القصص كانت موجودة شفهياً فقط، بدأ الكتبة اليهود تدوينها على سلسلة من اللفائف. وهم يفعلون ذلك، حدث شيء رائع. صار جراب الخرافات والحكايات القديمة مخيطاً. فلقد أحالها الكتبة إلى حكاية كاملة ذات سبب ونتيجة. بدأت في خلق العالم وأول البشر، آدم وحواء، واستمرت حتى احتلالهم مدينة القدس.

كان للقصة تأثير واقٍ مثير للدهشة في هذه القبيلة من المنفيين. كانت تعمل كما عملت جميع القصص القبلية، وساعدتهم في العمل كوحدة تعاونية. وكلائحة من السلوكات الموصوفة، مكّنت الأعضاء من تمييز أنفسهم عن أعضاء الجماعات الأُخر، ما خلق حدوداً نفسية بينهم وبين "الآخر". عملت هذه اللائحة نفسها من السلوكات كقائمة تحقق تنظيمية يمكن من خلالها مراقبة بعضهم بعضاً، ومن ثم الحفاظ على وظيفة القبيلة، لكنها فعلت أكثر من ذلك بكثير. زودتهم القصة برواية بطولية عن العالم الذي كانوا فيه شعب الله المختار، الذي كان وطنه

الشرعي مدينة القدس. لقد ملأت المنفيين بالإحساس بالمعنى والصلاح والإيمان بالقضاء والقدر.

بعد واحد وسبعين عاماً من إبعادهم، أتيحت لليهود في النهاية فرصة للعودة إلى (وطن أجدادهم)، بقيادة كاتب يدعى عزرا، وبدؤوا رحلتهم الملحمية إلى المدينة المجيدة التي سمعوا عنها فقط في القصص، لكنهم لما وصلوا في النهاية، شعروا بالرعب. كان أحفاد أسلافهم من ذوي المكانة المنخفضة، الذين نجوا من عمليات الترحيل، فظين، وقذرين، ويتزاوجون في القبائل الأخرى. لم يكونوا ملتزمين بالقوانين القبلية المتعلقة بالنقاء أو الطعام أو العبادة أو السبت. القدس نفسها كانت فوضى متهدمة.

بالنظر إلى عزرا، كان هذا الانهيار القبلي كارثة، فذهب إلى المعبد، حيث كان يعتقد أن إله جماعته يهوه يقيم، وانهار على الأرض، باكياً يأسه وغضبه وخيانته، فتجمع الحشد. التفت عزرا إليهم. لقد أهانوا الرب بشدة. لم ينكروه، لكن ما الذي يمكن عمله؟ كان يعلم أن عليه إعادة شعبه بطريقة ما. لتجري فيهم الطاقة القبلية نفسها التي أبقت المنفيين متراصين كتفاً إلى كتف، مرة أخرى في بابل، لم تكن هناك سوى طريقة واحدة لفعل ذلك: بإطلاق العنان للقوة المذهلة لقصة أصلهم.

أقام عزرا مسرحاً خشبياً في مكان عام، وأذاع أن شيئاً مهماً سيحدث. تشكل الحشد، فأظهر عزرا، يحيط به اثنا عشر مساعداً، اللفائف التي كتبت فيها سردياتهم القبلية الكبرى. يقول أستاذ اللغة الإنجليزية مارتن بوخنر[١٧٣]: "فحنوا رؤوسهم على الفور، كما قد ينحنون أمام إلههم، أو ممثل إلههم، في المعبد". كان هناك شيء جديد يحدث؛ شيء من شأنه أن يغير

العالم إلى الأبد. تم التعامل مع هذه اللفائف، والقصص التي تحتويها، كأنها مقدسة. وهكذا ولد الدين. "قراءة عزرا خلقت اليهودية كما نعرفها".

ربما كانت هذه هي المرة الأولى التي تُعامل فيها قصة مكتوبة بأنها مقدسة، لكن القبائل الإنسانية كانت مرتبطة ببعضها بعضاً لعشرات الآلاف من السنين. في الماضي، كان كثير من رواياتنا يحدث حول نيران المخيم تحت النجوم. لقد قيلت قصص تنضح بالغضب ومسألة المكانة، عن الصيد والمآثر القبلية، وأعيد سردها، وأصبحت أكثر سحراً وغرابة، وأخذت في نهاية المطاف شكل الأسطورة المقدسة. ستصف مثل هذه القصص طبيعة السلوك البطولي. سيجري الاحتفال بشخصيات معينة، وتحصل على المكانة، لتصرفها بطرائق توافق عليها القبيلة. سيؤدي السلوك الشرير أو الجبان إلى إثارة غضب أخلاقي -والرغبة الملحة في رؤية المخالفين يعاقبون ستكون أمراً مرضياً في النهايات السعيدة بشكل صاخب. وبهذه الطريقة، نقلت القصص قيم القبيلة. أخبرت المستمعين بالضبط كيف يجب أن يتصرفوا إذا أرادوا المضي قدماً والمواصلة في هذه المجموعة بالذات. هناك شعور بأن هذه القصص ستصبح القبيلة. إنها تحاكي ما تمثله بطرائق أنقى وأكثر وضوحاً من أي إنسان معيب.

القصص هي الدعاية القبلية. إنها تسيطر على مجموعتها، وتتلاعب بأعضائها كي يتصرفوا بطرائق تفيدها. وهي فعالة. وجدت دراسة حديثة لثماني عشرة قبيلة من جامعي الصيد[١٧٤] أن نحو ثمانين في المئة من قصصهم تحتوي دروساً في كيفية السلوك حين تعاملهم مع أشخاص آخرين. وأظهرت المجموعات النسبة الأكبر عينها من رواة القصص السلوك الأكثر تأييداً للمجتمع.

ولأن واحداً من أعمق وأقوى الدوافع لدينا هو اكتساب المزيد من المكانة، فإن قصصنا القبلية تخبرنا بكيفية اكتسابها. يمكن عدُّ القبيلة البشرية لعبة مكانة يلعبها جميع أعضائها، وتُسجَّل قواعد اللعب في قصصها. لكل مجموعة بشرية هدف مشترك تقابله مثل هذه القصص. إن للأمة قصة ترويها عن نفسها، حيث يتم ترميز قيمها، كما تفعل المؤسسة والدين ومنظمة المافيا والأيديولوجية السياسية والعقيدة. إن الكتاب المقدس والقرآن والتوراة التي قدمها عزرا إلى شعبه في القدس هي نظريات جاهزة للتحكم يستوعبها أتباعها، ويتعلمون تعليمهم كيفية التصرف من أجل تحقيق الاتصال والمكانة.

بعض أقدم قصصنا المسجلة تنقل مثل هذه القواعد. **ملحمة جلجامش**، التي تسبق قصة عزرا بأكثر من ألف عام، حتى إنها تعبرها قصة الطوفان الذي عمَّ أنحاء العالم، وتحكي عن ملك نسي، مثل ملك شكسبير لير، أنه ينبغي اكتساب المكانة. في القسم الأول، أرسلت الآلهة منافساً، إنكيدو، ليتعلم الملك التواضع. أصبح الملك جلجامش وإنكيدو صديقين يقضيان معاً بشجاعة على وحش الغابة، هومبابا، باذلين جهداً يفوق قدرة البشر لذبحه، قبل أن يعودا منتصرين بالخشب الثمين لمواصلة بناء مدينة جلجامش العظيمة. بحلول نهاية الملحمة، يتوفى إنكيدو، لكن الملك جلجامش صار متواضعاً تماماً، إذ يتقبل قدره مثل أي أحد آخر من البشر. فنفكر فيه أكثر منه ومن ثم نكافئه بمنحه بعض المكانة.

توفر هذه الملحمة التي يبلغ عمرها ٤.٠٠٠ عام الوظيفة القبلية عينها، التي قدمها **السيد نوزي** في كتاب روجر هارجيفز للأطفال، يخبره أنموذج البطل المعيب عن العالم بأنه سيكون آمناً فقط إذا ما دسَّ أنفه الطويل في شؤون الآخرين، لكن القرويين يتآمرون عليه. أولاً، يلطخون بالدهان أنفه

المتطفل، ثم يدقونه بمطرقة. أخيراً، يُصلح نوزي سلوكه، "وسرعان ما أصبح صديقاً للجميع في تيدلتاون". ولتخليه عن عاداته المعادية للمجتمع، يكافأ نوزي بالتواصل والمكانة.

يسيطر علينا جميعاً، وبصمت، عدد من القصص التعليمية في آن واحد. من القدرات الفريدة للبشر هي أننا طوّرنا قدرة التفكير في شقّ طريقنا إلى العديد من القبائل في وقت واحد. "نحن جميعاً ننتمي إلى مجموعات متعددة[١٧٥]"، يكتب البروفيسور ليونارد ملودينوف، "وكنتيجة لذلك، يتحول تعريفنا الذاتي من وضع إلى آخر. في أوقات مختلفة، قد تعد إحداهن نفسها امرأة أو مديرة تنفيذية أو موظفة لدى ديزني أو برازيلية أو أماً، وهذا يتوقف على ما هو مناسب -أو ما يجعلها تشعر بالراحة في حينه."

هذه المجموعات، وقصصها عن كيفية التصرف واكتساب التواصل والمكانة، تشكل جزءاً من هويتنا. في فترة المراهقة، في الغالب، تلك الفترة التي نصنع فيها "سردنا الكبير عن النفس"، نقرر أي "مجموعات من الأقران" ننضمّ إليها، ونبحث عن أشخاص لديهم نماذج عقلية مماثلة لنا - ولديهم شخصيات واهتمامات قابلة للمقارنة بنا وتفهم العالم بطرائق نعترف بها. يختار كثير من المراهقين المتأخرين أيديولوجية سياسية، يساراً أو يميناً - قصة عشائرية رئيسة تتناسب مع مشهدنا اللاشعوري المكون من المشاعر والغرائز والشكوك شبه المعقولة وصنع ما هو معقول منها، التي تغمرنا فجأة بإحساسٍ بالوضوح والرسالة، والبر والانفراج. حينما يحدث هذا، يمكن أن نشعر كما لو أننا واجهنا الحقيقة الظاهرة وفتحت أعيننا فجأة. في الواقع، لقد حدث العكس، فالقصص العشائرية تعمينا[١٧٦]. إنها تسمح لنا برؤية نصف الحقيقة فقط، في أحسن الأحوال.

اكتشف عالم النفس، البروفيسور جوناثان هايدت[١٧٧]، القصص التي تحكيها القبائل الأيديولوجية المتنافسة عن العالم. خذ الرأسمالية مثلاً. إنها لدى اليساريين استغلالية. لقد أعطت الثورة الصناعية للرأسماليين الأشرار التكنولوجيا لاستخدامها وإساءة استخدام العمال كأجزاء آلية غبية في مصانعهم ومناجمهم وجني كل الأرباح. قاوم العمال وكونوا النقابات وانتخبوا سياسيين أكثر استنارة، ثم في الثمانينيات، عاد الرأسماليون إلى الظهور، بشروا بعهد من عدم المساواة المتزايد والكوارث البيئية. أما لدى اليمين، فالرأسمالية هي التحرير. لقد حررت العمال المستخدمين والمستغلين من ربقة الملوك والطغاة ومنحتهم حقوق الملكية وسيادة القانون والأسواق الحرة، ما حفزهم على العمل والإبداع. ومع ذلك، تتعرض هذه الحرية العظيمة للهجوم المستمر من جانب اليساريين الذين يستاؤون من فكرة أن الأفراد الأكثر إنتاجية يتم مكافأتهم بشكل صحيح على عملهم الشاق. إنهم يريدون أن يكون الجميع "متساوين وفقراء على قدم المساواة".

ما هو خبيث في هذه القصص هو أنها تحكي الحقيقة الجزئية؛ فالرأسمالية محررة وهي أيضاً استغلالية، مثلها مثل أي نظام معقد، تكون له آثار متبادلة، بعضها جيد والآخر سيئ. إنها، التفكير في القصص القبلية يعني منع مثل هذا التعقيد غير المرضي من الناحية الأخلاقية. تحيل أدمغتنا الساردة للقصص فوضى الواقع إلى رواية بسيطة عن السبب والنتيجة تطمئننا إلى أن نماذجنا المتحيزة، والغرائز والعواطف التي تولدها، تبقى فاضلة وصائبة. وهذا يعني صب القبيلة المعارضة في دور الشرير.

الحقيقة الشريرة عن البشر هي أننا لا نتنافس فقط على المكانة مع أشخاص آخرين داخل قبائلنا، فالقبائل التي ننتمي إليها تتنافس أيضاً مع

القبائل المزاحمة. نحن لسنا جاعين بشكل غير ضار مثل طائر الزرزور أو الأغنام أو سمك الماكريل في المياه الضحلة، بل عنيفين جداً. في القرن العشرين وحده، قتل الصراع القبلي ١٦٠ مليون شخص[١٧٨]، سواء عن طريق الإبادة الجماعية أم القمع السياسي أم الحرب.

إننا نشترك في ذلك مع مجتمع الشمبانزي الذي يقوم فيه الذكور، تصحبهم الإناث أحياناً، بدوريات في حدود أراضيها، ويتوقفون في صمت لمدة ساعة[١٧٩] للاستماع إلى حركات العدو. حينما يتم اصطياد الشمبانزي "الأجنبي"[١٨٠]، يضرب بوحشية حتى الموت: تلوى ذراعه، تمزق حنجرته، وتنتزع أظافر أصابعه، وتقتلع أعضاؤه التناسلية، ويتهافت المحاربون على الدم المتدفق. حينما يتم قتل أو طرد جميع الذكور من الجماعة المجاورة، فإن الشمبانزي المنتصر يسيطر على أراضيها والإناث لا تزال فيها. يكتب عالم الرئيسات، البروفيسور فرانس دي وال أنه "لا يمكن أن يكون من قبيل المصادفة أن الحيوانات الوحيدة التي تقوم فيها عصابات من الذكور بتوسيع أراضيها عن طريق إبادة الذكور المجاورة عن عمد هي الإنسان والشمبانزي. ما فرصة تطور مثل هذه النزعات بشكل مستقل في ثديين وثيقي الصلة؟"

لا يزال لدينا هذا الإدراك البدائي. نحن نفكر في القصص القبلية. إنها خطايانا الأصلية. حينما نشعر بأن وضع قبيلتنا تهدّده أخرى، فإن هذه الشبكات البشعة تنطلق. في تلك اللحظة، في الدماغ اللاواعي، نعود إلى غابة ما قبل التاريخ أو السافانا. ويدخل الدماغ الراوي للقصص حالة الحرب. يمنح الفريق المنافس دوافع أنانية بحتة. إنه يسمع أقوى حججه في وضع معين من المحاماة الحقود، ساعياً إلى تحريف أو تجاهل ما يقوله.

ويستخدم أكثر المخالفات المروعة لأسوأ أعضائه كفرشاة ليلوثهم جميعاً. يأخذ أفراده ويمحو عمقهم وتنوعهم[١٨١]، ويحولهم إلى خطوط عريضة. ويحول قبيلتهم إلى قطيع من الصور الظلية. إنه ينكر على تلك الصور الظلية التعاطف والإنسانية والتفهم الصبور من تلقاء نفسها. وحينما يفعل كل هذا، فإنه يجعلنا نشعر بالراحة، كما لو كنا البطل الأخلاقي لقصة مبهجة.

يدخل الدماغ في حالة الحرب هذه لأن التهديد القبلي النفسي يمثل تهديداً لنظرية التحكم الخاصة به -شبكته المعقدة المؤلفة من ملايين المعتقدات حول كيفية تسبب حدوث شيء ما في حدوث الآخر. كما تخبره نظرية التحكم، بين أشياء أُخر كثيرة، كيف يحصل على أكثر ما يرغب فيه، ألا وهو التواصل والمكانة. إنه يشكل سقالة لأنموذجه عن العالم ونفسه، التي كان يبنيها منذ الولادة.

بالطبع، هذا الأنموذج، ونظرية التحكم فيه، غير قابلين للانفصال عما نكونه نحن. هذا ما نختبره، في قبو جماجمنا الأسود، كواقع بحد ذاته. ليس من المستغرب أن نقاتل للدفاع عنه. نظراً لأن القبائل المختلفة تعيش وفقاً لنماذج مختلفة من السيطرة -الشيوعيون والرأسماليون، في سبيل المثال، يمنحون جوائز المكانة والتواصل عن سلوكات مختلفة جداً - لذا فإن التحدي القبلي محير وجودياً. إنه ليس مجرد تهديد للمعتقدات السطحية لدينا حول هذا وذاك، بل للهياكل غير الواعية تلك التي نعاين بها الواقع.

إنه أيضاً تهديد للعبة المكانة التي استثمرنا فيها جهود حياتنا. بالنظر إلى عقلنا الباطن، إذا سُمح لقبيلة أخرى بالفوز، فلن يؤدي فوزها إلى سقوطنا من التسلسل الهرمي فحسب، بل سيدمر التسلسل الهرمي تماماً. خسارتنا في المكانة ستكون كاملة ولا رجعة فيها. إن إزالة القدرة على المطالبة بمكانتك

يفي بتعريف الطبيب النفسي للإهانة، أي "إبادة الذات" التي تقوم عليها مجموعة نحسة من السلوكات القاتلة، من إطلاق النار العشوائي إلى جرائم الشرف(١٨٢). حينما يستشعر الوضع الجماعي للمجموعة التهديد ويخشون من إمكان إذلالهم من جانب مجموعة أخرى، فإن النتيجة يمكن أن تكون المذبحة والحملة الصليبية والإبادة الجماعية. لقد عملت هذه الديناميات مؤخراً نسبياً في أماكن مثل رواندا والاتحاد السوفييتي والصين وألمانيا وميانمار والولايات الجنوبية الأمريكية، وبالطبع القدس العزيزة لدى عزرا.

في مثل هذه الأوقات، تنشر القبائل القوة الانفجارية للقصة، بكل غضبها الأخلاقي ولعبها بالمكانة، من أجل تحفيز وحماية أفرادها في مواجهة العدو. في عام ١٩١٥، قدم فيلم ولادة أمة الأمريكيين من أصل أفريقي بأنهم متوحشون غير أذكياء، استغلوا النساء البيض جنسياً. قدمت القصة، ذات الساعات الثلاث، التي نفدت جميع تذاكرها، للحشود فجندت الآلاف في منظمة كو كلوكس كلان. في عام ١٩٤٠، أي قبل عام واحد من إطلاق المواطن كين، صوّر فيلم اليهودي سوس أحفاد عزرا بأنهم فاسدون، وأظهر مصرفياً يهودياً رفيع المستوى، هو سوس أوبنهايمر، وهو متهم باغتصاب امرأة ألمانية شقراء، قبل تعليقه في قفص حديدي وشنقه أمام حشود مهتاجة. عُرض الفيلم أول مرة في مهرجان فينيسيا السينمائي، حيث حصل على جائزة الأسد الذهبي، وشاهده عشرون مليون شخص، وتسبب في تدفق المشاهدين بشكل جماعي إلى شوارع برلين(١٨٣) وهم يهتفون "لنرمِ آخر اليهود خارج ألمانيا". إن ظهور العنف الجنسي ضد الإناث في كلا الفيلمين، وهو سلوك هيمنة إقليمية يمارسه الشمبانزي، ليس شيئاً من قبيل المصادفة.

إنما، مثل هذه القصص لا تستغل الغضب والإذلال القبلي لتكسب قوتها. بل تنشر العديد منها العاطفة الجماعية المهيجة الثالثة: الاشمئزاز[١٨٤]. في ماضينا التطوري، لا يأتي التهديد من المجموعات المتنافسة ومن إمكانات ممارستها العنف فحسب، بل من إمكان أن تحمل أيضاً مسببات الأمراض الخطرة التي لم تصادفها أجهزة مناعتنا من قبل، ومن ثم فهي لن تتمكن من مواجهتها. إن التعرض لمسببات الأمراض -في البراز، مثلاً، أو الطعام الفاسد -ينشط بشكل طبيعي مشاعر الاشمئزاز والقرف. ويبدو أن أدمغتنا القبلية قد طورت العقلية الثقافية للتفكير في القبائل الأجنبية بهذه الطريقة. وربما يكون هذا هو السبب في أن الأطفال ما زالوا يمسكون بأنوفهم عموماً كوسيلة لإقصاء أعضاء المجموعات الأخرى.

تستغل الدعاية القبلية هذه العمليات من خلال تمثيل الأعداء كآفات حاملة للأمراض مثل الصراصير أو الفئران أو القمل. في **اليهودي سوس**، يُصوَّر الشعب اليهودي بأنه قذر وغير صحي ويظهر في المدينة كطاعون. حتى القصص التقليدية الشعبية تستغل قوة الاشمئزاز. كان للأشرار، كاللورد فولدمورت في **هاري بوتر**، وغراندل في **بيوولف**، وذي الوجه الرغوي في **مذبحة المنشار الآلي في تكساس** التشوهات التي تثير هذه الشبكات العصبية. في فيلم **الحمقى**، ابتكر رونالد دال ابتداعاً رائعاً أنموذجياً لمبدأ الاشمئزاز: "إذا كانت لدى الشخص أفكار قبيحة، فهي ستبدأ في الظهور على الوجه، وحينما تكون لدى هذا الشخص أفكار قبيحة يومياً، كل أسبوع، كل عام، يصبح الوجه قبيحاً وقبيحاً إلى أن يصبح قبيحاً للغاية ولا يمكنك تحمّل النظر إليه."

إنها بهذه الطرائق تكشف القصة وتمكّن أسوأ الصفات في جنسنا. نحن نسمح عن طيب خاطر للروايات الساذجة للغاية أن تخدعنا، ونتقبل بفرح كحقيقة واقعة أي حكاية تظهرنا كبطل أخلاقي وتظهر الآخر كالشرير ثنائي الأبعاد. يمكننا معرفة متى نكون تحت سلطتها. ذلك عندما يكون كل الخير إلى جانبنا، وكل ما هو سيئ إلى جانبهم، يعمل دماغنا في سرد القصص بسحره القاتم بصورة كاملة. لقد بيعت لنا قصة، لكن الواقع نادراً ما يكون بهذه البساطة. فهذه القصص مغرية لأن إدراكنا الصانع للبطل مصمم على إقناعنا بقيمتنا الأخلاقية، فهو يسوّغ لنا دوافعنا القبلية البدائية ويغرينا بالاعتقاد أننا نبلاء، حتى في كراهتنا.

مكتبة
t.me/t_pdf

10.3

من المفترض، في بعض الأحيان، أننا نشجع الشخصيات اللطيفة البسيطة. هذه فكرة جميلة، لكنها ليست حقيقية. ففي القصة، كما في الحياة، الأشخاص الطيبون رائعون وملهمون لكنهم مملون بشكل رهيب. علاوة على ذلك، إذا بدأ البطل في مثل هذا الشكل غير الأناني المثالي، فلن تكون هناك قصة يرويها. لدى منظّر القصة، الأستاذ برونو بيتيلهايم، فإن تحدي راوي القصص ليس تحدياً كبيراً من ناحية إثارة احترام القارئ الأخلاقي للبطل، بل في إثارة تعاطفه. وفي تحقيقه في سيكولوجيا قصص الجنيات[١٨٥]، يكتب أن "الطفل يتوافق مع البطل الجيد، ليس بسبب طيبته، بل لأن حالة البطل تثير قبولاً إيجابياً عميقاً لديه. والسؤال المطروح من الطفل ليس "هل أريد أن أكون طيباً؟" بل "من الذي أريد أن أكون مثله؟"

إنها، إن كان بيتيلهايم محقاً، فكيف نفسر الأشخاص المضادين للبطل؟ انجذب الملايين إلى مغامرات هامبرت هامبيرت، بطل رواية لوليتا لفلاديمير نابكوف، الذي يندفع في علاقة جنسية مع فتاة تبلغ من العمر ١٢ عاماً. بكل تأكيد نحن لا نريد أن نكون مثله؟

من أجل تحقيق خدعته المتمثلة في عدم قيامنا برمي روايته في النار المطهرة بعد الصفحات السبع الأولى، تعين على نابكوف أن يذهب إلى أبعد الحدود في بعض الأحيان للتلاعب بصورة لاوعية بعواطفنا الاجتماعية القبلية. في مقدمة علمية كتبها أكاديمي نعرف على الفور أن هامبرت قد مات. بعد ذلك نكتشف أنه، وقبل وفاته، كان في "حجز قانوني" في انتظار المحاكمة. هذا على الفور يُفرغ كثيراً من غضبنا الأخلاقي حتى قبل أن نحصل على فرصة للشعور به: اللقيط الفقير تم القبض عليه وقتله. أيا كان ما فعله، فقد حصل على قصاصه القبلي. يمكننا الاسترخاء. الشغف ينحسر. قبل أن تنتهي الجملة الأولى، يبدأ نابكوف في إطلاق سراحنا بخفة للاستمتاع بما سيأتي.

حينما نلتقي بالرجل نفسه، فإن غضبنا يزداد تخرقاً بسبب اعترافاته الفورية بالخطأ، واصفاً لوليتا بأنها "خطيئتي" ونفسه "بالقاتل". كما يساعد، أيضاً، أن يكون هامبرت نقيضاً للاشمئزاز، كونه وسيماً ومصمماً بشكل جيد وساحر. إنه مضحك بشكل غامض، حيث يتعامل مع وفاة والدته في أشهر ما كتب بين قوسين في الأدب -(النزهة، البرق) -ويصف والدة لوليتا بأنها تبدو كأنها "محلول خفيف من مارلين ديتريش". نعلم أن رغباته واشتهاءه المراهقين كانت ناجمة عن مأساة: لما كان هو نفسه في الثانية عشرة من عمره، توفيت أنابيل حبه الأول، "أخذت تلك الفتاة الصغيرة

بجسدها الساحلي ولسانها المتحمس تطاردني منذ ذلك الحين -حتى آخر أربع وعشرين عاماً، وكسرت تعويذتها من خلال تجسيدها في جسد آخر".

حينما يصبح اهتمام هامبرت البالغ بالفتيات اللاتي في عمر أنابيل أمراً واضحاً، يحاول مداواة نفسه بالزواج والعلاج. لم ينجح الأمر. إن نقطة إشعال القصة (كما هي الحال لدى تشارلز فوستر كين والملك لير) هي نتيجة حتمية لأنموذجه المعيب عن العالم: يلتقي هامبرت لوليتا ويقع في حبها. سرعان ما ندرك أن والدة الفتاة تحتقرها: ليس فقط لأنها أعطت ابنتها الغرفة "الأسوأ والأكثر برودةً" في المنزل، بل وجد هامبرت استبياناً شخصياً ملأته نيابة عنها. كان يشير إلى أنها تظن لوليتا، "عدوانية، صاخبة، ناقدة، وغير موثوقة، غير صبور، سريعة الانفعال، وسلبية (موضحة مرتين) وعنيدة. لقد تجاهلت الصفات الثلاثين المتبقية، التي منها البهجة والتعاونية والحيوية، وما إلى ذلك. لقد كان تصرفها شيئاً مجنوناً حقاً". ثم تُخرجها، رغماً عن إرادتها، إلى مدرسة داخلية لها "انضباط صارم". من خلال مجموعة متنوعة من الوسائل القوية والمحنكة، يتلاعب نابكوف بمشاعرنا بحيث نجد أنفسنا داعمين إلى حد ما هامبرت.

إن كان هامبرت يرغب في أن يحصل على لوليتا، فيجب على والدتها أن تذهب. هل سيقتلها هامبرت؟ يعرف نابكوف أنه يطلب بالفعل الكثير من القارئ. فعواطفنا الاجتماعية هي إلى جانب "هامبرت" فقط بأكثر الطرائق هشاشة، وبالتأكيد لن تقف لتراقبه وهو يقتل. لذلك، حينما تحدث وفاتها، لا تكون من عمل هامبرت المباشر. ولعل أكثر أعمال التلاعب جرأة هو أن نابكوف جعل بطل الرواية غير قادر على دفع نفسه لارتكاب ذلك الفعل

الرهيب. وبدلاً من ذلك، يعتمد على ما يصفه هامبرت بأنه "ذراع المصادفة الطويلة المشعرة" لتقوم بذلك بدلاً عنه. وتدعسها سيارة.

حينما يضع هامبرت يديه أخيراً على لوليتا، يكون مشتهياً لكنه يكون أيضاً متضارب الأفكار، متردداً ويشعر بالذنب. نكتشف أنها لم تعد عذراء، فقد نامت فعلاً مع صبي في المعسكر الصيفي. وقُدّمت، على الأقل من الراوي غير الموثوق، كأنها غير متعاطفة -انتهازية، ومغرورة، ولعوب ومتعجلة -ولأن هذا هو السلوك الذي يُظهر لنا، فإنه ما سنستجيب له شعورياً وعاطفياً. تتمكن لوليتا من السيطرة على هامبرت قبل أن تقرر الهرب مع رجل أكثر تفاهة، هو كلير كويلتي. حينما يتلاعب نابكوف بتعاطف مع استجابتنا لهامبرت، يطلق العنان تماماً لمبدأ الاشمئزاز ضد هذا المصور الإباحي المشتهي للمراهقات المفترس و"اللاإنساني": نرى "شعراً أسود على ظهر يديه القذرتين"، ونشاهده وهو "يحكّ بصوت عالٍ وجنته الرمادية الثخينة الخشنة. ويظهر أسنانه الصغيرة اللؤلؤية في ابتسامة ماكرة". ثم، في عمل مثير من أعمال العقاب الغيري والترميز المكلف الذي نكون حينها راغبين فيه بشدة، يقتله هامبرت.

أخيراً، يغادر الرجل المضاد للبطل القصة بعد أن استسلم طواعية للاعتقال. آخر شيء يشاركنا إياه هو ذكرى اعترافية من الفترة التي تلت تخلي لوليتا عنه. كان قد أوقف سيارته إلى أحد جوانب الوادي العالي، الذي توجد في أسفله مدينة تعدين صغيرة. في شوارعها، يسمع أصوات الأطفال وهم يلعبون: "وقفت أستمع إلى تلك الأصوات الموسيقية من منحدري الشاهق، إلى هبات الصيحات المنفصلة تلك التي لها ذلك اللغط الخفي في الخلفية، ثم عرفت أن الشيء المؤلم بصورة حارقة لم يكن غياب لوليتا عني،

بل غياب صوتها عن هذا التناغم". ربما يكون هامبرت قد فعل شيئاً فظيعاً، لكن قدرة نابكوف على التلاعب بأعمق مشاعرنا القبلية حول خطيئته وروحه كانت هائلة.

تجري مناورات مماثلة نيابة عن أضداد آخرين، وليس أقلها بطل السلسلة المتلفزة آل سوبرانو. يحدث لقاؤنا الأول مع رجل المافيا طوني سبرانو في غرفة انتظار الطبيب النفسي. نعرف أن لديه تعلقاً بالبط وصغار البط، التي كانت تهبط بانتظام في حمام السباحة الخاص به، وتعرضه لنوبة ذعر عندما غادرت في النهاية. وكان يبكي عندما يتحدث عنها. ليس الأمر أن سوبرانو حساس ويعاني الألم، بل إنه منخفض المكانة نسبياً. بعيداً عن كونه مثل جون جوتي صاحب النفوذ الكبير، رئيس العصابة الفرعية في نيوجيرسي، وفي أي حال، كما يقول لمعالجه الجديد: "لقد أتيت في النهاية، لقد انتهى الأمر".

حينما نرى سوبرانو يضرب رجلاً، يكون الضحية مجرد" مقامر سخيف منحط" يدين له بالمال ويهينه: "لقد قلت للناس إنني لا شيء مقارنة بالأشخاص الذين اعتادوا إدارة الأمور". حينما تتكشف الحلقة، يحاول سوبرانو سراً مساعدة صديق من خارج العصابة، الذي في مطعمه كان عمه الأكثر فظاعة يخطط لضربة. سوبرانو يهتم بأمه. حينما يصحبها إلى دار لرعاية المسنين وتصاب بالأسى، يعاني من نوبة قلق أخرى. نكتشف بعد ذلك أنها تتآمر مع عمه لقتله.

تنغمس المؤلفة باتريشيا هايسمث في تلاعبات مماثلة. في لعبة ريبلي، يكون الفنان المحتال توم ريبلي الوسيم والبليغ والمثقف، تماماً مثل هامبرت. ومثل هامبرت وسوبرانو، هو في صراع مع خصم أكثر شراً، هو ريفز

مينوت. ومثل سوبرانو، توجد قوى أكثر إجراماً وأكثر قوة تقف ضده في شكل المافيا الإيطالية. وهكذا، إن أدركنا أن هناك ما ينذر بالخطر فإننا نتعاطف فعلاً مع هذه الشخصيات، وذلك لأننا نتعرض لأن يُتلاعب بنا بذكاء لنفعل ذلك من خلال كل ما يحدث من حولهم. قد يكونون مجرمين جنسيين وفنانين محتالين ورجال عصابات، لكن العالم الذي أُنشئ لهم ليحاربوا فيه يُصنع بطريقة تجعلنا نغفل عن انحرافاتهم رغماً عنا.

ثمة شعور بأن جميع الأبطال هم شخصيات رئيسة. معظمها، حينما نلتقي بها، تكون معيبة ومتحيزة وتصبح بطولية فقط إذا تمكنت من إحداث التغيير. إن أي محاولة للعثور على سبب واحد وراء أننا نجد بعض الشخصيات جديرة بالتعاطف هي محاولة محكومة بالفشل. ليس هناك سر واحد لخلق التعاطف بل الكثير. المفتاح يكمن في الشبكات العصبية. تعمل القصص على أنظمة متطورة متعددة في الدماغ، ويعمل راوي القصص الماهر على تنشيط هذه الشبكات مثل قائد الأوركسترا، قليل من الغضب الأخلاقي هنا، وبعض من صخب المواجهة حول المكانة هناك، والطنطنة عن الهوية القبلية، والدمدمة من التهديد بالخصومة، والذكاء، والجاذبية الجنسية، وتفاقم مشكلة غير عادلة، لغو يغلف وينسج في شكل السؤال الدرامي الذي يطرح ويعاد طرحه بطرائق جديدة ومثيرة للاهتمام -جميعها أدوات يمكن من خلالها أسر عقول الجماهير والتلاعب بها.

إلا أنني أظن أن هناك شيئاً آخر يحدث. القصة هي شكل من أشكال اللعب التي نستخدمها كحيوانات مستأنسة لنتعلم كيفية السيطرة على العالم الاجتماعي. غالباً ما تنتهي القصص الأنموذجية عن الأضداد بقتلهم أو إهانتهم، ومن ثم تخدم غرضها كدعاية قبلية. لقد تم تعليمنا الدرس

المناسب، ولم يبقَ لدينا أدنى شك حول تكاليف هذا السلوك الأناني، لكن تظل الحقيقة المحرجة هي أننا، بينما نختبر القصة وهي تتكشف في أذهاننا، نبدو كأننا نتمتع "بلعب" دور الأضداد. أتساءل ما إذا كان هذا لأننا، في مكان ما في تلك المجاري التي توجد عميقاً تحت رواتنا الصانعين للبطل، نعرف أننا لسنا محبوبين. إبقاء سر أنفسنا بعيداً عن أنفسنا أمر مجهد. ربما، هذه هي الحقيقة الهدامة لقصص الأضداد. إن التحرر من أن تكون شريراً، حتى لو في أذهاننا فقط، هو بمنزلة ارتياح سار.

11.3

إذا كان جوزيف كامبل محقاً في قوله إن الطريقة الوحيدة لوصف الإنسان "حقاً" هي وصف عيوبه، فكيف يمكن أن يصفك راوي القصص؟ بمعنى، ما هي المعتقدات التي تشكل الهوية التي تتشبث بها وتعرّفك وهي مغلوطة، وغالباً ما تؤذيك؟ ما هو الإصدار الخاص بك من ضبط النفس لدى الخادم ستيفنز؟ هذا، على الأرجح، لن يكون سؤالاً يمكن الإجابة عنه ببساطة. فالسبب في أن هذه العيوب خبيثة هو أنها غالباً ما تكون غير مرئية لنا. إنها جزء مكوّن من خيالات الواقع التي نسيطر عليها. والأسوأ من ذلك أنها حينما تصبح ملحوظة، تعمل أدمغتنا التي تصنع البطل سراً على جعلها تبدو كأنها ليست عيوباً على الإطلاق، بل فضائل، نقاتل للدفاع عنها.

في نظري، أظن أنه قد يكون اعتقاداً أساسياً أن الأشخاص الآخرين خطرون. لديّ نظرية تحكم تقول من أجل البقاء آمناً، يجب تجنب البشر

حيثما كان ذلك ممكناً. مع تقدمي في السن، وقد صرت أكثر براعة اجتماعياً، طوّرت مجموعة من الذوات التي أرتديها في الأماكن العامة كالأقنعة حتى أستطيع العمل، لكنني تراجعت أيضاً نحو ذاتي. يخبرني عقلي الماكر بالقرارات التي أوصلتني إلى حيث كنت رائعاً. إنه لأمر عجيب أن أعيش حياة هادئة نسبياً، متشرنقاً في الريف مع زوجتي وكلبي. **"الجحيم هو الأشخاص الآخرون، أليس كذلك؟"**

إلا أنني، في بعض الأحيان، لا أكون متأكداً. في الثلاثينات من عمري، كنت أتوق للأصدقاء من حين إلى آخر، لكني كلما سنحت لي الفرصة لصنع أي منهم، كنت أنسحب. أنا لم أعد تواقاً. نظراً لهدوء العالم من حولي، تعلمت أن العزلة السارة والوحدة المريرة هما تعبيران عن الوجه نفسه. يمكن للمرء أن يصبح الآخر في ومضة. أشعر بنفسي أصبح أكثر غرابة. أشعر بذلك في عيني ساعي البريد والأشخاص الذين أقابلهم في أثناء المشي. وأقلق بشأن زوجتي وأنا أتقدم في العمر وحيداً دون أطفال. إنما، ماذا أفعل؟ كانت نماذجي العصبية تنظم نفسها في هذا الاتجاه منذ عقود. من أجل كسرها وتغيير المعتقدات الأساسية المغلوطة التي تستند إليها، يجب أن يحدث شيء دراماتيكي بحق.

أستطيع أن أحكي قصة مقنعة عما صار إليه أنموذجي المعيب عن العالم. أظهرت اختبارات قياس الشخصية الخمسة الكبيرة أنني أقل انبساطاً وأكثر عصبية. وقد تفاقمت هذه النزعات الوراثية بسبب صعوبة الحياة المنزلية في طفولتي. حاولت أن أجد ما كنت أفتقده في المدرسة، لكن قنوطي جعلني أكثر عزلة وأسرع تهيجاً. ثم أخذت أتناول الكحول والمخدرات. وكان الإقلاع عنهما يعني عدم المخالطة الاجتماعية، التي تبين أنها مغرية بشكل

مدهش. ما كنت أريده دائماً كان الضوضاء والناس. أما ما كنت في حاجة إليه، على ما يبدو، فكان عكس ذلك. تلك هي، وبصورة متقنة، قصة الأصل المخية ذات السبب والنتيجة التي لدي عن نفسي.

هل هذا الابتداع صحيح؟ ربما، بعضه. كم ذلك، هو ما لن أعرفه أبداً. أنا متأكد من أننا جميعاً لدينا مثل هذه القصص على الرغم من كل شيء. في عصرنا العلاجي، نحن مهيؤون للبحث عن قصص مهدئة تماماً، عن الماضي، تشرح أصل تضررنا. وعلى الرغم من أن هذا يبدو مألوفاً أكثر في قصص القرن العشرين، إلا أنه كان يحدث لقرون عدة، ليس أقلها ما كتبه شكسبير عن أصل الأضرار النفسية التي حصلت لكاسيوس في مسرحيته **يوليوس قيصر** - لقد ظهر هاجسه بالقتل إلى حيز الوجود من شبابه في المياه المائجة لنهر التيبر.

قصة **المواطن كين** هي نفسها عملية بحث عن تلف المنشأ. يُكلف صحفيو راولستون باكتشاف من كان هذا الرجل، الذي ورث ثروة مذهلة واختار حتى الآن إدارة صحيفة، وحاول الدخول في السياسة ثم مات وحيداً وغير سعيد في "أكبر ساحة متعة في العالم" محاطة بمجموعة "من كل شيء، كبيرة جداً حد أنه لا يمكن فهرستها". على وجه التحديد، يُرسلون للكشف عن سر الكلمة الأخيرة التي تكلم بها: برعم وردة.

في أثناء البحث، يقرأ أحد رجال رولستون مذكرات الوصي الذي ربى كين في طفولته. تكشف صفحاتها أن والدته أعطت كين إلى وصي ثري، اسمه تاتشر، مخالفة رغبة والده. لقد ظنت أنها كانت تفعل الشيء الصحيح لأن والده ضربه. إلا أن والد تشارلز كان يظن أيضاً أنه كان يفعل الشيء الصحيح، فقد أصر الراوي الذي يصنع البطل على أن الضرب كان لصالح

الصبي. وعلى الرغم من العقوبة البدنية، كان تشارلز الشاب سعيداً أساساً. يظهر لنا ممتلئاً بالحياة، ويلعب بفرح مع الجنود بالثلج. حينما يأخذه تاتشر بعيداً، يهاجمه بمزلجة.

في اللقطات النهائية للفيلم، تُغلق فجوة المعلومات التي انفتحت في بداية القصة. نكتشف أنه مكتوب على تلك الزلاجة جملة "برعم وردة". الكرة الزجاجية التي أسقطها كين وحطمها عندما توفي كانت تحتوي على منزل يشبه منزل والديه. من خلال الابتعاد عن ذلك المنزل، أُنشئ فراغ قضى حياته وهو يحاول أن يملأه بحب الناس وجميع الممتلكات المادية التي يمكن أن يشتريها. إلا أن الهوة كانت كبيرة جداً. وفي أثناء تلك اللحظة بالزلاجة حدث الضرر الذي لحق بنماذجه، التي بدورها خلقت نقطة الإشعال وحبكة قصته. هذا الكشف يجيب عن السؤال الدرامي الأساسي حول من هو؟ ومن ثم يترك المشاهد متأثراً وراضياً.

وقع تلف المنشأ الذي لحق بالخادم ستيفنز على خلفية طفولته. لقد تربى على الإيمان بعظمة بريطانيا عندما كانت الأمة لا تزال قوية. إنما، كانت هناك لحظة ما، في ماضيه، تبدو مميزة بشكل خاص. لقد سمع قصة عن والده، رئيس الخدم، وكيف تعامل مع زائر معين كان "يكرهه" -وهو جنرال بالجيش أدت أفعاله المجردة من المبادئ وغير المسؤولة إبان حرب البوير الثانية مباشرة إلى وفاة ابنه الأكبر، وشقيق راوينا. لما وصل الجنرال إلى المنزل دون خادم، تطوع ستيفنز الكبير لرعايته، وبينما كان يتعهده على "مقربة حميمة"، في أثناء زيارته التي استمرت أربعة أيام، أثبت الجنرال أنه متعجرف وقح. إنما، حتى مع تفاخره بإنجازاته العسكرية، فإن ستيفنز الكبير لم يظهر أي خلجة من المشاعر المضطربة التي حملها. أصبحت هذه

المهابة في ضبط النفس العاطفي أنموذجاً مثالياً للذات في عقل ستيفنز. دُمجت في نظريته للسيطرة. أخبرته القصة عمن كان عليه أن يكون كي يحظى بالترحيب في لعبة المكانة لدى الخدم، ويصعد إلى ذروتها.

يبدو من سمات العديد من القصص الناجحة أن مؤلفيها يقللون من تلف المنشأ إلى لحظات معينة. يجب ألا يكون عاماً، ولنقل، في سبيل المثال، "لأن آباءهم لم يحبوهم بما فيه الكفاية"، لأن مثل هذا التفكير الغامض لا يؤدي سوى إلى مزيد من التفكير الغامض. في الحياة الواقعية، بطبيعة الحال، فإن تلف المنشأ هو في الغالب مسألة تآكل شديد، يحدث عادة على مدار أشهر وسنوات وحوادث دموية متكررة. إلا أن تجربتي حين تدريس هذه المبادئ هي أنه إذا أنشأنا قصصاً، فإن الخصوصية ضرورية. ومما هو مفيد تحديد تلف الشخصية وربطه بحدث حقيقي وتخيله جيداً، حتى لو استُبعدت هذه المشاهد من المسرحية أو السيناريو أو الرواية التالية، كما هي غالباً. وبمجرد أن يعرف الكاتب متى حدث، وكيف حدث، وما هو العيب الذي خلّفه الحادث، يمكنه أن يبدأ في معرفة شخصياته حقاً. هذا الاعتقاد يأتي لتعريفها. ولتبدأ أدمغتها المعززة ذاتياً في رؤية الأدلة الداعمة له في كل مكان.

حينما تكسر شخصية ما، يمكنك البدء في بناء قصتها. ويجب كسرها بطريقة تكون محددة. تلف خادم إيشيغورو كان بالتحديد ضبط النفس العاطفي. هذا هو الأمر الذي تدور حوله حياته كلها، والرواية التي تحكي عنها.

إن كان تلف المنشأ يحدث في القصة، في أغلب الأحيان، في فترة الشباب، فذلك لأننا في العقدين الأولين من الحياة نكون مشغولين في تكوين ذواتنا من تجاربنا. إنها الفترة التي تُبنى فيها نماذجنا عن الواقع. (إذا أردت تخيل كم سيكون الشخص الذي لم ينتهِ من بناء نماذج عصبية عن الواقع غريباً ومثيراً

للقلق، فما عليك سوى أن تتخيل طفلاً عمره أربع سنوات)، (أو أربعة عشر عاماً.) كبالغين، فإن التخيّل الذي نختبره كحقيقة مبني من ماضينا. نحن نرى ونشعر ونفسر العالم جزئياً من خلال تلفنا.

يمكن أن يحدث هذا التلف أو الضرر قبل حتى أن نتمكن من التحدث، لأن البشر يتوقون إلى السيطرة، فإن الأطفال الذين يتصرف مقدمو الرعاية لهم بشكل غير متوقع يمكن أن يكبروا في حالة قصوى من التأهب الدائم والقلق[١٨٦]. يجري دمج قلقهم في مفاهيمهم الأساسية حول الأشخاص، الذي يمكن أن يؤدي إلى مشكلات اجتماعية كبيرة عندما يكبرون. حتى الافتقار إلى اللمسة الحميمة، في السنوات الأولى لنا، له القدرة على إيذائنا إلى الأبد. يحتوي الجسم على شبكة مخصصة من مستقبلات تعمل باللمس جرى تحسينها خصيصاً للرد على اللمس[١٨٧]. لدى عالم الأعصاب، البروفيسور فرانسيس ماكغلون، فإن اللمس اللطيف أمر بالغ الأهمية للتطور النفسي الصحي. إذ يقول: "إن حدسي هو أن التفاعل الطبيعي بين الوالدين وطفلهما -تلك الرغبة المستمرة في اللمس والحضن والتلامس - يوفر المدخلات الأساسية التي تضع الأسس لعقل اجتماعي معدّل جيداً. إنه أكثر من مجرد لطيف، إنه مهم للغاية."

تستمر نماذج الدماغ في التكوّن إبان فترة المراهقة. كما أن شعبيتنا في المدرسة أو خلافها تشوه نماذجنا العصبية، ومن ثم معايشتنا للواقع إلى الأبد. موقعنا من التسلسل الهرمي الاجتماعي إبان فترة المراهقة لا يغير فقط من نحن كبالغين بشكل سطحي[١٨٨]، يكتب عالم النفس البروفيسور ميتش برينشتاين، بل يغير "عمل أدمغتنا، ومن ثم يغير ما نراه، وما نفكر فيه وكيف نتصرف".

طلب الباحثون من الناس مشاهدة مقاطع فيديو للمشاهد التي كانت ممتلئة بالتفاعلات الاجتماعية، مثل فيلم لمر المدرسة. ثم تتبعوا حركة رفة العين الخاصة بهم حتى يتمكنوا من معرفة أي العناصر كانت أدمغة المشاركين مقبلة عليها. كان أولئك الذين لديهم "تاريخ من النجاح الاجتماعي" قد قضوا معظم أوقاتهم حيث يكون الناس ودودين -الابتسام والدردشة والإيماء. إلا أن أولئك الذين كانت لديهم تجارب في المدرسة الثانوية من الشعور بالوحدة والعزلة الاجتماعية[189] "فبعناء نظروا إلى المشاهد الإيجابية على الإطلاق"، يكتب برينستاين. وبدلاً من ذلك، أمضوا نحو ثمانين في المئة من أوقاتهم في النظر إلى الناس بأنهم غير ودين ومتنمرين. "كان الأمر كما لو أنهم شاهدوا فيلماً مختلفاً تماماً."

كما أجريت اختبارات مماثلة لأشخاص يشاهدون رسوماً متحركة بسيطة[190] لأشكال تتفاعل بطرائق غامضة. كان المشاركون الذين لم يحظوا بالشعبية في المدرسة يميلون إلى سرد قصة السبب والنتيجة التلقائية حول ما كان يحدث في الأشكال التي كانت تتصرف بعنف تجاه بعضها بعضاً. أما أولئك الذين كانوا يتمتعون بشعبية فكانوا أكثر عرضة لتصوّر أن الأشكال كانت تلعب مع بعضها بمرح.

تلك هي الطريقة التي نقضي بها حياتنا اليومية. ما نراه في بيئتنا البشرية هو نتاج ماضينا -وفي كثير من الأحيان، نتاج عطبنا الخاص. نحن عميان حرفياً عما يتجاهله المخ. إن كان سيوجه العين نحو العناصر المحزنة فقط من حولنا، فذلك كل ما سنراه. إن كان يدور حول قصص من السبب والنتيجة عن العنف والتهديد والتحامل على الأحداث غير المؤذية بالفعل، فهذا ما سنواجه. تلك هي الطريقة التي يمكن أن يختلف بها الواقع المتخيل

الذي نعيش في مركزه عن واقع الشخص الذي نقف إلى جواره. نحن جميعاً موجودون في عوالم مختلفة. وما إذا كان هذا العالم يشعر بالود أو العداء يعتمد، في جزء كبير منه، على ما حدث لنا كأطفال. "في مستوى ما، دون أن نكون مدركين لذلك، تقضي أدمغتنا كامل اليوم، كل يوم، مستندة إلى ذكريات المدرسة الثانوية الأولية والتكوينية."

خبرات الطفولة السيئة تدمر قدرتنا على التحكم في بيئة الآخرين. وبالنظر إلينا كمخلوقات مستأنسة ترى بيئة الناس الآخرين هي كل شيء، تشارك كل الشخصيات الرئيسة في القصة في مثل هذه الصراعات. قد يبدو الأمر كما لو أن بعض أنواع القصص الخيالية لا تهتم بمثل هذه الشخصيات -إنديانا جونز أو أبطال مغامرات الحرب الخاصة بالأولاد، مثل Bravo Two Zero لأندي ماكناب، في سبيل المثال، تركز على محاولات بطل الرواية السيطرة على العالم المادي بدلاً من الاجتماعي. إنما، حتى وهو كذلك سيتعين عليه في نهاية المطاف أن يتصارع مع العقول المعادية، سواء في شكل بعض الأشرار أم لاوعيه المضطرب، والمتمرد.

نظراً لأن تلف المنشأ يحدث عندما لا تزال نماذجنا قيد الإنشاء، فإن العيوب التي يُحدثها تصبح مدمجة في من هم نحن. إنها في داخلنا. يعمل عندئذٍ السرد الصانع للبطل الذي يسوّغ نفسه لإخبارنا بأننا لسنا ناقصين أو مخطئين على الإطلاق -نحن على صواب. ونرى أدلة تدعم هذا الاعتقاد الخطأ في كل مكان، وننكر أو نتناسى أو نرفض أي دليل مضاد. التجربة بعد التجربة تبدو مؤكدة لصدقنا. ثم نكبر لننظر عبر هذا الأنموذج المكسور إلى العالم الذي نحسه واضحاً تماماً وحقيقياً، على الرغم من تشوهاته وتشققاته.

بين الحين والآخر، يدفع الواقع الفعلي باتجاهنا. وسوف يتغير شيء في بيئتنا بطريقة لا تتنبأ بها نماذجنا المعيبة، ومن ثم، لا تستطيع، على وجه التحديد، التعامل معه. نحاول احتواء الفوضى، لكن لأن هذا التغيير يصيب مباشرة عيوب أنموذجنا الخاصة، فإننا نفشل. ثم نصبح عرضة للصراع. هل نحن على حق؟ أو أن هناك بالفعل فرصة لأن نكون مخطئين؟ إن كان هذا الاعتقاد العميق الذي يشكل الهوية غير صحيح، فمن نحن بحق الجحيم؟ وهكذا يُطرح السؤال الدرامي. وتبدأ القصة.

إن معرفة من نحن، ومن يجب أن نصبح، يعني قبول التحدي الذي تقدمه لنا القصة. هل نتحلى بالشجاعة الكافية للتغير؟ هل يمكن أن نصبح أبطالاً؟

هذا هو السؤال الذي تسأله الحبكة والحياة لكل واحد منا.

الفصل الرابع

الحبكات والنهايات والمعنى

0.4

البطل ناكر للذات. البطل شجاع. البطل يكسب المكانة. إلا أن الأبطال في القصة وفي الحياة، يتمتعون بمزية أساسية نهائية لم نواجهها بالكامل بعد. إنها دافعنا الأقدم والأكثر أهمية، وربما يعود تاريخه إلى وقت كنا فيه كائنات وحيدة الخلية. يجري توجيه البشر نحو تحقيق الأهداف. نحن نرغب في أشياء ونسعى جاهدين للحصول عليها، لكن حينما يحدث تغيير غير متوقع، لا نعود إلى الفراش ونأمل أن يذهب كل ما يعوقنا بعيداً. حسناً، قد نفعل ذلك لفترة من الوقت. إنما، في مرحلة ما نقف، ونواجه الأمر ونقاتل. بالنظر إلى الناقد من القرن التاسع عشر، فرديناند برونيتير[١٩١]، كانت تلك هي القاعدة الوحيدة للدراما التي لا تنتهك: "ما نطلبه من المسرح هو مشهد لإرادة تسعى جاهدة نحو تحقيق هدف". من الأمور الأساسية في القصص الناجحة والحياة الناجحة حقيقة أننا لا نتحمّل بشكل سلبي الفوضى التي تثور من حولنا. هذه الأحداث تمثل تحدياً لنا. وتولّد الرغبة. وتلك الرغبة تجعلنا نتصرف. وتلك هي الطريقة التي يستدعينا بها التغيير إلى مغامرة القصة، وكيف تبزغ الحبكة من نقطة الإشعال.

الاستهداف هو الآلية التأسيسية التي تنبني عليها جميع الحوافز الأُخر. فالهدف الدارويني الأساسي لجميع أشكال الحياة هو البقاء والتكاثر. وبسبب خصوصيات تاريخنا التطوري، تركز الاستراتيجيات البشرية، في إحراز هذه الأهداف، على تحقيق التواصل مع القبائل، وعلى المكانة بينها.

على رأس هذه المسلمات العميقة يتربع كل شيء آخر قد نرغب فيه - طموحاتنا، العداوات، علاقات الحب، خيبات الأمل والخيانات. كل صراعاتنا. كل أشياء القصة.

لدى البشر ميل قهري لجعل الأشياء تحدث في بيئتهم، وهو قوي جداً، ويصفه علماء النفس بأنه "ضروري للغاية كالغذاء والماء"[١٩٢]. لما وضع الباحثون أناساً في صهاريج التعويم[١٩٣] وعصبوا أعينهم، وسدوا آذانهم، فإنهم في كثير من الأحيان، وفي ثوان، كانوا يبدؤون في فرك أصابعهم معاً أو يعملون تموجات في الماء. بعد أربع ساعات، أخذ بعضهم يغني "أغاني بذيئة". ووجدت دراسة أخرى أن ٦٧٪ من المشاركين الذكور و٢٥٪ من المشاركات الإناث كانوا متحرقين للغاية لفعل شيء ما في غرفةٍ كانت خالية من المحفزات، باستثناء آلة الصدمات الكهربائية، حيث بدؤوا في إعطاء أنفسهم صدمات مؤلمة. البشر يفعلون الأشياء. إنهم يتصرفون. ولا يمكننا فعل شيء نحو ذلك.

أهدافنا تعطي حياتنا النظام والزخم والمنطق. إنها توفر لما نتخيله عن الواقع مركز ثقل من السرد. وينظم إدراكنا نفسه حول تلك الأهداف. إن ما نراه ونشعر به، في أي لحظة معينة، يعتمد على ما نحاول الحصول عليه - حينما نعلق في الشارع تحت أمطار تهطل غزيرة، لا نرى المتاجر والأشجار والمداخل والمظلات، بل نرى أماكن الاحتماء. الاستهداف مهم للغاية للإدراك البشري إلى درجة أنه حينما تغيب عنا المعلومات، يمكننا الدخول في حالة من الحيرة. طلب أستاذا علم النفس، جون برانسفورد ومارسيا جونسون[١٩٤] إلى مجموعة من الناس أن يتذكروا المقطع التالي:

الإجراء في الواقع بسيط جدا. أولاً، ترتّب الأشياء إلى مجموعات مختلفة حسب تركيبها. بالطبع، قد تكون كومة واحدة كافية اعتماداً على مقدار ما يجب عمله. إن كان عليك الذهاب إلى مكان آخر بسبب الافتقار إلى المرافق فتلك هي الخطوة التالية، وإلا فستكون في وضع جيد. من المهم عدم المبالغة في أي مسعى معين، أي إن من الأفضل فعل أشياء قليلة في وقت واحد من فعل أشياء كثيرة. على المدى القصير، قد لا يبدو هذا أمراً مهماً، لكن التعقيدات الناجمة عن القيام بالكثير يمكن أن تنشأ بسهولة. الخطأ يمكن أن يكون مكلفاً أيضاً. يجب أن يكون التعامل بالآليات المناسبة واضحاً ذاتياً، ولا نحتاج إلى أن نتناوله هنا. في البداية، يبدو الإجراء بأكمله معقداً. إنما لاحقاً، مع ذلك، سوف يصبح مجرد جانب آخر من جوانب الحياة. من الصعب التنبؤ بأي نهاية لضرورة هذه المهمة في المستقبل القريب، لكن حينها لا يمكن لأحد أن يعرف ماذا سيحدث.

فشل معظمهم في تذكر أكثر من حفنة من الجمل. إنما، لما أُخبرت مجموعة ثانية قبل القراءة بأن الفقرة تتعلق بغسيل الملابس، حولت تلك الإضافة البسيطة لهدف إنساني الكلام غير المفهوم إلى شيء واضح، وجعلتهم يتذكرون ضعف ذلك.

من أجل تشجيعنا على العمل والكفاح والعيش، يريدنا الدماغ الصانع للبطل أن نشعر كما لو أننا نتحرك باستمرار نحو شيء أفضل. وعلى افتراض أننا بصحة عقلية جيدة، نُدفع إلى متابعة حبكات حيواتنا من خلال الشعور الواهم بالتفاؤل ومفاجآت القدر. طلبت إحدى الدراسات الذكية إلى موظفي أحد المطاعم وضع دائرة حول جميع الاحتمالات الواردة عن

حيواتهم المستقبلية[١٩٥]، قبل القيام بالشيء نفسه نيابة عن زميل محبوب. ظهر العديد من الدوائر في حيواتهم أكثر من زملائهم في العمل. ووجد اختبار آخر[١٩٦] أن ثمانية من كل عشرة مشاركين يعتقدون أن الأمور ستتحسن لديهم أكثر من الآخرين.

الاستهداف يساعد في منح القصة التشويق. وبينما يسعى أبطال السرد نحو هدفهم نشعر بنضالهم. وحينما يمسكون بجوائزهم، نختبر فرحتهم. وحينما يفشلون، نبكيهم. في الحياة، وفي القصة، تخبرنا عواطفنا بما له قيمة. ترشدنا عواطفنا، وتُعلمنا بما يفترض بنا أن نكون وما يجب أن نسعى من أجله، باستخدام لغة عمرها ملايين السنين[١٩٧]. حينما نتصرف بشكل بطولي، نشعر بأننا نفعل ذلك لأن أفعالنا تُنغّم بوساطة المشاعر الإيجابية. البشر قطعاً فريدون في نوعهم في هذا. يكتب العالم النفساني البروفيسور دانييل نيتل[١٩٨] "حينما تتبع الأميبا تدرجاً كيميائياً للوصول إلى بعض المواد الغذائية ثم تتناولها، قد نقول إنها تتصرف وفقاً لعواطفها الإيجابية. جميع الكائنات الحسية لديها نظام من نوع ما لإيجاد الأشياء الجيدة في البيئة ومتابعتها، ومجموعة المشاعر الإيجابية للإنسان هي مجرد نظام متطور للغاية من هذا النوع".

تتصل ألعاب الفيديو مباشرة بهذه الرغبات الأساسية. الألعاب متعددة اللاعبين عبر الإنترنت، مثل World of Warcraft وFortnite، هي قصص. وحينما يسجل اللاعب دخوله ويتعاون مع زملائه من اللاعبين للشروع في مهمة صعبة، يجري تغذية رغباتهم الثلاث الأكثر تطوراً بقوة - حيث يختبرون الاتصال ويكسبون المكانة، ويُمنحون هدفاً لإحرازه. يصبحون بطلاً أنموذجياً يقاتل من خلال سرد ثلاثي الفصول مكوّن من

أزمة ثم صراع ثم انفراج. تعدُّ الألعاب الحديثة فعالة للغاية في تغذية هذه الأساسيات البشرية بحيث يمكن أن تصبح مسببة للإدمان، مع تصنيف "اضطراب الألعاب" الآن كمرض من قبل منظمة الصحة العالمية. يقضي جيمي كاليس المراهق الويلزي[١٩٩] ما يصل إلى واحد وعشرين ساعة يومياً في لعب Runescape، وقال لصحيفة محلية: "في دقيقة ما تكون تقطع الأشجار، وفي التالية تقتل شيئاً ما أو تمضي في بحث. يكون لديك عشائر من الناس، وهذا هو المكان الذي تكون لك فيه أسرة بالفعل". أمضى كاليس وقتاً طويلاً في التحدث إلى زملائه الأمريكيين والكنديين حتى بدأ يفقد لهجته الويلزية. في كوريا الجنوبية[٢٠٠]، انخرط زوجان بصورة مستغرقة في لعبة متعددة اللاعبين إلى درجة أن ابنتهما البالغة من العمر ثلاثة أشهر توفيت بسبب الجوع. اللعبة التي انهمكا بها هي، Prius Online، تضمنت جزئياً رعاية وتشكيل رابطة عاطفية مع "Anima"، وهي فتاة افتراضية.

قضى عالم النفس البروفيسور براين ليتل عقوداً في دراسة الأهداف التي يسعى البشر إلى تحقيقها في حيواتهم اليومية، ووجد أن لدينا خمسة عشر "مشروعاً شخصياً" تجري في وقت واحد، وهي مزيج من "المساعي التافهة والهواجس الرائعة"[٢٠١]. هذه المشاريع مركزية جداً لهويتنا بحيث كان ليتل يقول لطلابه: "نحن مشاريعنا الشخصية". لقد وجدت دراساته أنه من أجل تحقيقنا السعادة، يجب أن يكون للمشروع معنى شخصي، ويجب أن يكون لدينا مستوى من السيطرة عليه. ولما سألته عما إذا كان الشخص الذي يتابع أحد هذه المشاريع "الأساسية" يشبه إلى حد ما البطل الأنموذجي الذي يقاتل من خلال سرد ثلاثي الفصول مكوّن من أزمة ثم صراع ثم انفراج، قال: "نعم. وألف مرة نعم".

لم يكن ليتل هو أول من جادل بأن القيمة الإنسانية الأساسية هي الكفاح من أجل تحقيق هدف ذي معنى. في اليونان القديمة، حاول أرسطو اكتشاف الطبيعة الحقيقية للسعادة الإنسانية. افترض بعضهم شكل "المتعة"، الذي يحدده السرور وإرضاء الرغبات قصيرة الأجل. إلا أن أرسطو رفض بازدراء مذهب المتعة(٢٠٢)، قائلاً: "إن الحياة التي يقترحونها هي حياة الحيوانات التي ترعى". وبدلاً من ذلك، وصف فكرة الإيودايمونيا "eudaemonia".

لم تكن السعادة لدى أرسطو شعوراً بل ممارسة. وكما قالت عالمة الكلاسيكيات البروفيسورة هيلين موراليس: "إنها العيش بطريقة تحقق هدفنا". "إنها الازدهار". كان أرسطو يقول: "توقف عن الأمل في السعادة غداً. السعادة هي المشاركة العملية".

إن الدليل الاستثنائي الحديث على أن البشر مبنيون على العيش وفقاً لمفهوم أرسطو للسعادة كممارسة وليس كهدف، يأتي من مجال علم الجينوم الاجتماعي. النتائج التي توصل إليها فريق بقيادة البروفيسور ستيف كول(٢٠٣) تشير إلى أن الصحة يمكن أن تتحسن -خطر الإصابة بأمراض القلب والسرطان واضطرابات التنكس العصبي تنخفض؛ الاستجابة المضادة للفيروسات ترتفع -عندما نكون في مستوى مرتفع من السعادة الإيودايمونية. إنها تغير من مظهر جيناتنا. توصلت الدراسات في أماكن أُخر إلى أن التعايش مع الإحساس الكافي بالجدوى(٢٠٤) يقلل من خطر الاكتئاب والسكتات الدماغية، ويساعد المدمنين في التعافي من الإدمان. كما وُجد أن الأشخاص الذين يرجح أن يتفقوا مع عبارات مثل "بعض الناس

يتجولون بلا هدف خلال الحياة، لكنني لست واحداً منهم"[٢٠٥]، يعيشون لفترة أطول، حتى عندما يتم التحكم في عوامل أُخر.

لما طلبت إلى كول تحديد ما هي الإيودايمونيا، قال إنها "نوع من السعي وراء هدف نبيل".

"إذاً، إنها سلوك بطولي بالمعنى الأدبي؟"

"صحيح... تماماً".

بُني البشر للقصة. حينما ندفع بأنفسنا نحو هدف صعب لكنه ذو مغزى، فإننا ننجح، لكن أنظمة المكافآت لدينا لا تتصاعد[٢٠٦] عندما نحقق ما نسعى إليه بل عندما نسعى إلى تحقيقه. هذا هو المسعى الذي يصنع الحياة والمسعى وراء الحبكة. من دون هدف نقصده، وعلى الأقل بعض الإحساس بالاقتراب منه، لن توجد سوى خيبة الأمل والاكتئاب واليأس. الموت حياً.

حينما يحدث تغيير مهدد وغير متوقع، فإن هدفنا هو التعامل معه. هذا الهدف يستحوذنا. العالم يضيق. وندخل نوعاً من النفق المعرفي، ونرى فقط مهمتنا. وكل شيء أمامنا يصبح إما أداة لمساعدتنا في تحقيق هدفنا وإما عقبة يجب أن نطيح بها جانباً. هذا صحيح أيضاً لأبطال القصة. ومن دون إرادة برونيتير التي تسعى جاهدة نحو تحقيق هدف في مشهد القصة لن توجد الدراما بل وصف لها فقط.

يجب أن يكون هذا الضيق حاضراً بشكل خاص عند نقطة إشعال القصة. إنها، هذا بالضبط هو المكان الذي يفشل فيه العديد من القصص. من أجل أن تكون القصة مقنعة إلى أقصى حد، يجب أن يكون الأبطال نشطين، والمسبب الرئيس للتأثيرات في الحبكة المتتالية. تكشف

التحليلات النصية أن كلمات مثل "يفعل" و"يحتاج" و"يرغب"[٢٠٧] تظهر مرتين أكثر من غيرها في الروايات التي تُعرض في قائمة أكثر الكتب مبيعاً لصحيفة نيويورك تايمز. إن الشخصية الدرامية التي لا تتفاعل وتتخذ القرارات، وتختار وتحاول بطريقة ما فرض السيطرة على الفوضى ليست بحق بطلة الرواية. فمن دون فعل، لن تتغير إجابة السؤال الدرامي. فما هي هذه الشخصية هو ما كانت عليه دائماً، لكنها ببطء، تغرق بصمت.

1.4

ما الذي يحدث بعد ذلك؟ هذا هو السؤال الذي أمضى العلماء الأفذاذ، من أرسطو إلى ما بعده، قروناً محاولين الإجابة عنه. ما الذي يجب على بطل الرواية عمله من أجل قيادة القارئ والمشاهد في قصة مرضية إلى أقصى حد؟ تضمن السعي وراء الحبكة المثالية تقليدياً منظرين يجمعون عدداً من الأساطير والحكايات الناجحة معاً، ويديرون صولجاناتهم الإلهية فوقها في محاولة لاكتشاف أنماطها الخفية. كانت نتائجهم مؤثرة بشكل كبير، فقد كانت تشكل المشهد الراهن للقص الرائج.

لدى عالم الأساطير جوزيف كامبل، تبدأ القصة ببطل يستقبل، ويرفض في البداية ثم يقبل دعوة إلى المغامرة. يأتي المرشد بعد ذلك لمساعدته في تغيير رأيه، ثم يمضيان إلى الحبكة. وفي مكان ما، في الوسط، يعبران عتبة التغيير، فقط لإثارة قوى مظلمة ستتبعهما. وبعد معركة شبه مميتة، ثم يعود البطل إلى مجتمعه بالعلم و"النِعَم".

قادت ثلاثون عاماً من الدراسة كريستوفر بوكر إلى تأكيد وجود سبعة أشكال للحبكة، وهي تتكرر في القصة. أسماها: التغلب على الوحش. من الأطمار إلى الثروة؛ الطلب والبحث؛ الرحلة والعودة. الولادة الجديدة. الكوميديا (الملهاة)؛ والتراجيديا (المأساة). ويقول إن كل حبكة تميل نحو خمس حركات هيكلية: الدعوة إلى العمل، ومرحلة الحلم التي يسير فيها كل شيء على ما يرام، ومرحلة الإحباط، والانحدار إلى صراع كابوسي، وأخيراً الانفراج. متابعاً يونغ، يلخص بوكر تحول الشخصية، إذ يعتقد أنه موجود في كل مكان. في بداية القصة تكون شخصية البطل "غير متوازنة". سيكون قوياً أو ضعيفاً للغاية من حيث الصفات الذكورية الأنموذجية، وهي القوة والنظام، أو الصفات الأنثوية الأصلية، الإحساس والتفهم. في الانفراج السعيد للقسم الثالث، يحقق البطل "التوازن المثالي" لجميع الصفات الأربع، ويصبح في النهاية كاملاً.

في كتابه الرائع حول بنية القصة، **داخل الغابة**، يجادل جون يورك بوجود "نقطة وسط" أساسية في القصة. مستوحياً ذلك جزئياً من تحليل غوستاف فريتاج في القرن التاسع عشر للدراما اليونانية القديمة والشكسبيرية، يجادل يورك بأن حدثاً ما يظهر في المنتصف تقريباً خلال "أي قصة ناجحة" يحدث في أثنائه شيء "مهم للغاية"، يبدّل القصة وبطلها بطريقة مبرمة. يُعدّ مشهد الملك لير على المرج العاصف، عندما غضب ويئس من إدراكه المفاجئ لما أحدثته ابنتاه الشريرتان، نقطة وسط كلاسيكية. بالإضافة إلى ذلك، يعتقد يورك أن هناك تناسقاً خفياً في القصة، يعمل فيه الأبطال والخصوم كأضداد وحظوظهم المتصاعدة والهابطة التي تعاكس بعضها بعضاً.

يُعدُّ استوديو (Pixar) للرسوم المتحركة في هوليوود موطناً لبعض من أنجح رواة القصص للسوق الضخمة في عصرنا. يشاطر "فنان القصة" أوستن ماديسون، الذي عمل على الأفلام الشهيرة بما في ذلك (Ratatouille) و(Wall-E) و(Up)، هيكلاً يقول إن على جميع أفلام بيكسار الالتزام به. يبدأ الإجراء مع بطل الرواية الذي لديه هدف، ويعيش في عالم مستقر. ثم يأتي التحدي الذي يجبره على تسلسل للأحداث مبني على السبب والنتيجة، الأحداث التي تصل في نهاية المطاف إلى ذروتها التي تبين انتصار الخير على الشر والكشف عن أخلاقيات القصة.

لقد أدى ظهور "البيانات الضخمة" إلى عصر جديد من تحليل القصة؛ فقد عمد باحثون إلى تنزيل ١٣٢٧ عملاً[٢٠٨] من أشهر الأعمال الخيالية المتاحة عبر مشروع غوتنبرغ (Project Gutenberg) وهو عبارة عن منصة على الإنترنت توفر روايات خارج حقوق الطبع والنشر. وباستخدام خوارزمية، عملوا على تقطيع الكتب إلى أجزاء مكونة من ١٠ آلاف كلمة، وقياس المزاج العاطفي للغة الموجودة في كل منها. وجدوا القصص تميل نحو ستة "أقواس عاطفية": من الأطمار إلى الثروات (تتميز بالعاطفة المتصاعدة)؛ من الثروات إلى الأطمار (التراجيديا، تتميز بانخفاض العاطفة)؛ إنسان في حفرة (سقوط ثم صعود)؛ ايكاروس (ارتفاع ثم سقوط)؛ أوديب (سقوط ثم ارتفاع ثم سقوط). ووجد الباحثون أن أكثر الأقواس العاطفية نجاحاً تجارياً كانت إيكاروس وأوديب و"وكلاهما إنسان في حفرة".

أجرى تحليلاً آخر للبيانات الضخمة جودي آرتشر، المدير التنفيذي للنشر، وماثيو جوكرز، من المختبر الأدبي في جامعة ستانفورد. بعد أن

عُملت خوارزمية أعدّاها على ٢٠ ألف رواية، وأمكن أن تتنبأ بالكتاب الأكثر مبيعاً لصحيفة نيويورك تايمز بدقة بلغت ثمانين في المئة. وبشكل مدهش، دعمت البيانات عمل كريستوفر بوكر الفذ، الذي برزت بالفعل مخططاته السبعة الأساسية. ما برز أيضاً كان مؤشراً عما يعدّ البشر أكثر فضولاً للقراءة عنه. كان "الموضوع الأكثر تكراراً والأكثر أهمية" في أكثر الكتب مبيعاً هو "التقارب البشري والتواصل الإنساني"، وهو اهتمام مناسب وصائب لنوعنا المفرط اجتماعياً.

كان آرتشر وجوكرز مهتمين بشكل خاص برواية **خمسون ظلاً لغري** للكاتبة ي.ل جيمس، الذي حير نجاحه في بيع ١٢٥ مليوناً كل شخص في صناعة النشر. افترض بعضهم أنه كان ناجحاً بسبب أن موضوعه كان عن الميول والأدوار الجنسية (BDSM)، لكن تحليلاً نصياً كشف أن الجنس لم يكن في الحقيقة الموضوع المهيمن. كتبا أن "الرواية ليست إيروتيكية صريحة، لكنها بدلاً من ذلك قصة حب لاهبة كانت فيها العلاقة العاطفية بين البطل والبطلة محط الاهتمام المركزي. ما دفع الفعل هو السؤال المتكرر عما ما إذا كانت آنا ستخضع أو لا". كانت الحبكة مدعومة كما ينبغي أن تكون جميع الحبكات، بالسؤال الدرامي: كيف ستتغير آنا، ومن ستصبح؟

لما وضع آرتشر وجوكرز حبكة **خمسون ظلاً لغري** على رسم بياني، اتضح أنها تتخذ شكلاً فاتناً ونادراً. لقد صنعت نمطاً متماثلاً تقريباً من خمس قمم وأربعة قيعان، كل منها كان منتظماً. غير عادية كما هي، شابهت بصورة لافتة للنظر رواية أخرى يبدو أنها أتت من الغيب مباشرة لتحقق مبيعات بعشرات الملايين: رائعة دان براون **شفرة دا فينشي**. "كانت المسافة بين كل قمة هي نفسها تقريباً، والمسافة بين كل قاع هي نفسها

كذلك، وأخيراً، فإن المسافة بين القمم والقيعان كانت نفسها تقريباً".
"لقد أتقنت كلتا الروايتين الإيقاع الدافع إلى تقليب الصفحات."

جميع تصاميم الحبكة هذه تتبنى الشكل ثلاثي الفصول المكوّن من الأزمة، الصراع، والانفراج. حينما يحدث تغيير غير متوقع للشخص المناسب، فإنه يشعل دراما تنتهي بالنهاية. ما يختلف هؤلاء المنظرون حوله هو أحداث الفصل الثاني، لكني أشك في أن أياً من تصاميم الحبكة هذه هو في الواقع التصميم "الصحيح". إلى جانب الفصول الأساسية الثلاثة لرواية القصص في الغرب، فإن أساس الحبكة الوحيد هو وجود التغيير المنتظم، الذي يُفضّل أن يكون الدافع وراءه هو بطل الرواية الذي يتغير معه. إنه التغيير الذي يستحوذ على العقول. يتمثل التحدي الذي يواجهه رواة القصص في إنشاء حبكة تحتوي على ما يكفي من التغيير غير المتوقع لجذب الانتباه على مدار الرواية أو الفيلم بأكمله. هذا ليس سهلاً. بالنسبة إليّ، تمثل هذه التصاميم المختلفة للحبكة طرائق مختلفة لحل هذه المشكلة المعقدة. كل واحد منها هو وصفة فريدة في نوعها لحبكة تتحرك إلى الأمام بلا هوادة، وتنبني في جو من الدسائس والتوتر ولا تتوقف أبداً عن التغيير.

هذه الوصفات نافعة. إنها، مشكلة الوصفات تكمن في أنك في كل مرة تتبع فيها واحدة، تحصل على الكعكة اللعينة نفسها. ولعل الطريقة الأكثر إبداعاً وتحرراً للنظر إلى الحبكة، هي في عدّها بمنزلة سيمفونية من التغيير. هناك أعلى مستوى من السبب والنتيجة، الذي تظهر فيه كل الأحداث والدراما. وهناك المستوى الثاني الذي يتم فيه تغيير الشخصيات بطرائق مفاجئة[٢٠٩] وذات مغزى. إضافة إلى ذلك، يمكن أن يتغير فهم الشخصيات لوضعها. يمكن أن تتغير خطة الشخصيات لتحقيق هدفها. يمكن أن يتغير

هدف الشخصية. يمكن أن يتغير فهم الشخصية لنفسها. يمكن أن يتغير فهم الشخصية لعلاقاتها. يمكن أن يتغير فهم القارئ لما تكونه الشخصية. يمكن أن يتغير فهم القارئ لما يحدث فعلياً في الدراما. يمكن أن تتغير الشخصيات الثانوية الرئيسة (حتى الثالثة من حيث الترتيب) يمكن فتح ثغرات المعلومات وإثارتها وإغلاقها. وهلم جرا. الحبكة الفعالة والغامرة هي تلك التي يكون فيها التغيير مستمراً ويحدث في العديد من الطبقات في تناغم، مع كل حركة جديدة تدفع بالشخصيات المتشابكة باستمرار نحو مصائرها.

ما هي أشكال التغيير التي يجري عرضها، ومتى؟، يعد هذا قراراً إبداعياً يعتمد جزئياً على نوع القصة التي تُسرد. الدراما الإجرائية البوليسية، في سبيل المثال، تعتمد بشكل كبير على التغيرات في فهم القارئ لما يحدث بالفعل، الذي يميل إلى الرقص ببهجة حول ما يعرفه مفتش المباحث. هذا هو التغيير الذي يلعب بالفجوات في المعلومات -يثير الفضول ويلعب عليه طوال الفصل الثاني ثم يتم إشباعه في النهاية. كثير من التغيير الذي حصل في **بقايا اليوم**، في الوقت نفسه، يأخذ شكله من فهم القارئ لستيفنز، وهي شخصية يضاف إليها التظليل والألوان (كثير منها داكن) بشكل تدريجي، مع استخدام ذكريات الماضي في كثير من الأحيان.

إن كان هذا الشكل الثاني من التغيير أكثر عمقاً ولا يمكن نسيانه، فذلك لأنه يرتبط بشكل مباشر مع ذلك السؤال الدرامي الأولي. من هو ستيفنز؟ من سيكون؟ الجواب لا يتوقف عن التغيير حتى آخر صفحة في كتاب إيشيغورو.

2.4

مهمة الحبكة هي الاستمرار في طرح السؤال الدرامي. وهي تفعل ذلك بالتحدي المتكرر والكسر التدريجي لأنموذج بطل الرواية عن ذاته، وكيف يعمل العالم. هذا يتطلب الضغط. فالنماذج قاسية، وهي تصل إلى جوهر هوية الشخصية. إن كان في طريقه إلى كسرها، فإن بطل الرواية يحتاج إلى إلقاء نفسه في الدراما. لا يمكنه كسر هذه الآليات الأساسية وإعادة بنائها إلا بكونه نشطاً، ويمتلك الشجاعة لمواجهة العالم الخارجي بكل تحدياته واستفزازاته. لدى عالم الأعصاب البروفيسور بو لوتو[٢١٠]، "ليس من المهم فقط أن تكون نشطاً، بل هوَ ضروري من الناحية العصبية". إنها الطريقة الوحيدة التي ننمو بها.

لما عمل عالم البيانات، ديفيد روبنسون[٢١١]، على تحليل شريحة هائلة من ١١٢.٠٠٠ حبكة من مختلف الكتب والأفلام والحلقات المتلفزة وألعاب الفيديو، وجدت خوارزميته شكلاً واحداً مشتركاً للقصة، وصفه روبنسون كالتالي: "تسوء الأمور وتزداد سوءاً حتى تتحسن في اللحظة الأخيرة". يكشف النمط الذي اكتشفه روبنسون أنه في العديد من القصص ثمة عقدة، قبل الانفراج مباشرة، يتعرض فيها البطل لامتحان مهم. ويواجه لمرة واحدة حاسمة، السؤال الدرامي. إنها اللحظة الحرجة التي تتاح له فيها فرصة أن يصبح شخصاً جديداً.

في القص الأنموذجي، كما يظهر في قصص الجنيات الخيالية والأساطير وأفلام هوليود، غالباً ما يتخذ هذا الحدث شكلاً من أشكال تحدي الحياة أو الموت أو القتال الذي يقابل فيه بطل الرواية وجهاً لوجه كل ما يخشاه. هذا

يعد رمزياً لما يجري في الطبقة الثانية غير الواعية في القصة. نظراً إلى أن أحداث الدراما مصممة خصيصاً لتضرب جوهر هويتهم، فإن الشيء الذي يحتاج أبطال الرواية إلى تغييره هو بالتحديد ذلك الأصعب، الذي هم أقل رغبة في مواجهته. النماذج المعيبة المطلوب منهم تحطيمها تجري عميقاً بحيث يتطلب الأمر فعلاً قوة خارقة للطبيعة وشجاعة لتغييرها.

يتحدث عالم النفس ومنظر القصة البروفيسور جوردان بيترسون[٢١٢] عن المجاز الأسطوري الذي يخوض فيه البطل معركة أخيرة مع تنين يحرس الكنز. "عليك مواجهته لتحصل على ما يقدمه لك. الاحتمالات تكون خطرة للغاية وتدفعك إلى أقصى الحدود، لكنك لا تحصل على الذهب من دون التنين. هذه فكرة غريبة جداً، لكن يبدو أنها صحيحة."

هذا الذهب هو ثوابك لأجل قبول معركة حياتك، لكن لا يمكنك الحصول عليه إلا إذا أجبت عن السؤال الدرامي للقصة بشكل صحيح: "سأصبح شخصاً أفضل".

3.4

كيف تنتهي القصة؟ إن كانت كل القصة عن التغيير، فمن الطبيعي أن تنتهي القصة عندما يتوقف التغيير في النهاية. من نقطة الإشعال فصاعداً، يكون البطل منهمكاً في معركة لإعادة فرض السيطرة على العالم الخارجي. إن كانت للقصة نهاية سعيدة، فستكون العملية ناجحة. أنموذج دماغه عن العالم الخارجي، ونظريته في التحكم، سيجري تحديثها وتحسينها، وسوف يكون في النهاية قادراً على ترويض الفوضى.

السيطرة، كما اكتشفنا بالفعل، هي المهمة النهائية للدماغ. يريد إدراكنا الصانع للبطل دائماً أن يجعلنا نشعر كما لو أننا نحوز كثيراً منها أكثر مما لدينا في الواقع. ولما واجه المشاركون في الدراسة آلة[٢١٣] أصدرت مكافآت بشكل عشوائي، لفقوا طقوساً متقنة بأذرعها، مقتنعين بأنهم كانوا قادرين على التحكم بها عندما دفعت إليهم. ووجد اختبار آخر أن المشاركين الذين تعرضوا لصدمات كهربائية[٢١٤] استطاعوا أن يتحملوا المزيد من الألم بمجرد إخبارهم أن بإمكانهم إيقافه حين الرغبة في ذلك. وفي الوقت نفسه، أدت الصدمات العشوائية التي لا يمكن السيطرة عليها إلى تدهور نفسي وفسيولوجي.

إن فقدان إحساسنا بالسيطرة هو معاناة فقداننا الإحساس بذواتنا كشخصيات بطولية نشطة، وهذا يؤدي إلى القلق والاكتئاب وما هو أسوأ من ذلك. ويائساً لتجنب ذلك، ينسج الدماغ قصته القسرية المذهلة والمبسطة عن ذاتنا البطولية. يقول عالم النفس البروفيسور تيموثي ويلسون[٢١٥] "العنصر الحاسم لكوننا بخير هو مدى فهمنا لما يحدث لنا، ولماذا". لدى الناس السعداء سرديات مطمئنة عن الذات، التي تفسر لهم سبب حدوث الأشياء السيئة، وتوفر لهم الأمل في المستقبل. أولئك الذين "يشعرون بالتحكم في حيواتهم، ولديهم أهداف من اختيارهم ويحرزون تقدماً نحو تحقيق هذه الأهداف، هم أكثر سعادة من الأشخاص الذين لا يفعلون ذلك".

الأدمغة تحب السيطرة. وهي جنتها. إنها تناضل باستمرار لتصل إلى هناك. من المؤكد أنه ليس من قبيل المصادفة أن السيطرة والتحكم هي الصفة المعروفة لدى بطل أنجح قصص العالم. نجم غالبية القصص الدينية

هو "الإله" الذي يمكنه فعل أي شيء. إنه يعرف دائماً ما يجب فعله، ويعرف ما سيحدث، ويعرف ما حدث، ولديه قدرة وصول غير مقيدة إلى أحاديث الجميع.

تفسر رغبتنا الملحة في السيطرة الأسباب التي تجعل نهايات القصص الأنموذجية مرضية للغاية. في قصص تراجيدية مثل لوليتا، يجيب بطل الرواية عن السؤال الدرامي من خلال اتخاذ قرار بعدم تحوله إلى شخص أفضل. وبدلاً من اكتشاف عيوبه وإصلاحها، فإنه يتبناها أكثر، ويجعله هذا يدخل في دوامة كارثية من السلوك المدافع عن الأنموذج ما يخفف من سيطرته على العالم الخارجي أكثر وأكثر، ويؤدي إلى الإذلال الذي لا مفر منه أو النبذ أو الموت. مثل هذه النهاية تنقل الإشارة المريحة العميقة إلى القارئ، بأن العدالة الإلهية موجودة حقاً ولا مفر منها، وأن ثمة سيطرة على الفوضى في نهاية الأمر.

تستفيد قصص مثل فيلم لارس فون ترير **راقصة في الظلام** من شهوتنا الفطرية للسيطرة بعدم إشباعها بصورة متأنية وقاسية. حينما يسرق الشرطي الأناني مالها، فإن محاولات المهاجرة غير الأنانية سيلما جيجكوفا لاستعادة السيطرة على العالم الخارجي تجعلها تغرق أكثر فأكثر في الفوضى. الحبكة تنتهي بوفاتها شنقاً في السجن. وليس هذا ما نريده. في رفضه تلبية رغبتنا العشائرية في العدالة واستعادة السيطرة، يترك فون ترير جمهوره في حالة من الدمار. ومن خلال فعل ذلك، يقدم بنجاح وبقوة تعليقه السياسي على معاملة الضعفاء في الولايات المتحدة.

نهاية سيناريو داميان تشازيل **لا لا لاند** ترضي وتقوض حاجتنا إلى السيطرة. يتتبع الفيلم الكوميدي الرومانسي بطلين، أحدهما امرأة تستميت

لتصبح ممثلة مشهورة، والآخر عازف جيد لموسيقا الجاز. حينما تطرح الحبكة السؤال الدرامي لكل منهما، فإنهما في النهاية يختاران طموحاتهما على البقاء معاً. في النهاية الفعالة الرائعة، يسعدنا أن نكتشف أن أحلامهما قد تحققت، لكن المحزن أنهما خسرا بعضهما في أثناء ذلك. تنجح النهاية لأن السؤال الدرامي ينال الإجابة بشكل حاسم، ويبدو حقيقياً لدى الشخصيات، ومع ذلك، يُترك المشاهد يغرق في الحلاوة والمرارة الجميلة. لقد حققا السيطرة وفقداها أيضاً.

تنتهي قصة الخادم ستيفنز من خلال وعدنا، بمهارة، لكن بثبات، بأن قدرته على السيطرة على الواقع ستتحول. تسلسل الاستعادات الطويلة للماضي في رواية بقايا اليوم لإيشيغورو يُظهر لنا العواقب الحزينة لإخلاصه، ليس فقط على قيمة المهابة في ضبط النفس العاطفي، لكن أيضاً لرب عمله السابق، اللورد دارلينجتون، الذي يظهر كمعادٍ للسامية ومؤيد للنازية. في رحلة ستيفنز، وهو في طريقه إلى كورنوال، حيث سيلتقي مدبرة منزله السابقة الآنسة كينتون، تتسبب الأحداث في ضربات مختلفة لأنموذجه الداخلي عن العالم، لكنه يظل مخلصاً له بعناد.

حينما يقابل أخيراً الآنسة كينتون، تعترف له بأنها كانت تحبه ذات مرة. حين سماعه اعترافها، يعترف ستيفنز للقارئ بأن "قلبه ينفطر". ومع ذلك، يفشل في مشاركة مشاعره مع كنتون نفسها، حتى وعيناها تفيضان بالدموع. يقول أنموذجه عن العالم ونظريته في السيطرة إن إظهار أي شيء غير المهابة في ضبط النفس العاطفي هو دعوة الفوضى. إنه ببساطة لا يستطيع أن يفعل ذلك.

تنقله الفقرات الختامية للقصة إلى رصيف ويموث حيث يتجمع الحشد فيما تبقى من اليوم لرؤية الأنوار الكهربائية مضاءة. أخيراً، يعترف ستيفنز بأنه كان مخطئاً فيما يخص اللورد دارلينجتون، الذي يعترف بأنه ارتكب "أخطاء". كان يجيل الفكر في أن موقفه كخادم يتطلب منه مناصرة أي فهم يختاره دارلينجتون لهذا العالم. "ويتساءل" ما الشرف في ذلك؟"

بعد لحظات، يدهشه أن يدرك أن الأشخاص الذين يتحدثون خلفه ليسوا أصدقاء أو أفراداً من الأسرة، بل غرباء تجمعوا لمشاهدة الأضواء. يقول: "من المثير للفضول كيف يمكن للناس صنع مثل هذا الدفء فيما بينهم". ويتساءل كيف حدث ذلك، ويخلص إلى أنها من المرجح "مهارة المزاح" التي يتمتع بها كثيراً صاحب العمل الأمريكي الجديد، التي تخلى عن محاولة إتقانها. "ربما حان الوقت بالفعل لأنظر في موضوع المزاح برمته بصورة أكثر حماسة"، يقول، "في النهاية، وحينما يفكر المرء في الأمر، فهو ليس شيئاً من الغباء أن ننغمس فيه - ولا سيما إن كان في المزاح يكمن مفتاح الدفء الإنساني".

في الصفحة الأخيرة من الكتاب، يلتزم ستيفنز بالتغيير الذي قد يكون تافهاً لأي شخص آخر، لكن له يعني مصارعة التنين. لقد تبين أن أنموذجه الداخلي عن العالم كان خطأً، ويترك القارئ في وهج جميل يعني أنه سيحسن قدرته في السيطرة على العالم الخارجي، ونتيجة لذلك، سوف يحصل على كنز التغير الذهبي. وتنتهي القصة نهاية سعيدة.

يمكن العثور على النهاية السعيدة الأنموذجية في الفقرات الختامية لفيلم كن كيسي (One Flew Over the Cuckoo's Nest)، تدور أحداث

الفيلم في مؤسسة للأمراض النفسية في خمسينيات القرن الماضي، ويرويها الأمريكي الأصلي، المريض تشيف برومدين، الذي يعدّ أنموذجه عن العالم، كالسيد ب، وهمياً ومرضياً.

حينما نلتقيه، نجده يعتقد أن الواقع نفسه تسيطر عليه آلية خفية غريبة يسميها "الجمع". تقول نظريته عن السيطرة إنه ليس لديه أي سيطرة على الإطلاق. برومدين لا يتحدث، بل يذرع الممر مراراً وهو يستمع. إن أنموذجه الخاص بالعالم يواجه تحدياً وإعادة بناء، وعند وصول مكميرفي الجذاب والمتمرد، الذي ينتهي به المطاف لأن يتعرض لبضع الفص الجبهي بقسوة. وفي نهاية مؤثرة بشكل استثنائي، يقتل برومين، بدافع الشفقة، الصديق الذي ساعده في الشفاء. ثم يمزّق لوحة تحكم ثقيلة من على الأرض، ويقذفها عبر النافذة ويقفز في السماء المقمرة، تاركاً لنا هذه الكلمات "لقد كنت بعيداً لوقت طويل".

بالعودة إلى بداية القصة، يظهر برومدين في المستشفى مرة أخرى، ربما أُمسك به كتائه أو مرض مرة أخرى. إنما القصة تنتهي هكذا، لأن تلك هي اللحظة الهائلة والمتلاشية التي يتمتع فيها برومدين بالسيطرة الكاملة على مستويي القصة: على العالم الخارجي للدراما والعالم الداخلي لمن يكون هو. وللحظة مثالية واحدة، كان يحوز السيطرة على كل شيء. وقد أصبح إلهاً.

تتخذ النهاية الأنموذجية المثالية شكل "اللحظة الإلهية" لأنها تطمئننا بأنه على الرغم من كل الفوضى والحزن والكفاح الذي يملأ حياتنا، ثمة سيطرة. لا توجد رسالة مطمئنة أكثر من هذه للعقل الراوي للقصص. بعد

انتقائنا في الفصل الأول، وإلقائنا في الدراما، نعود مرة أخرى في أفضل مكان ممكن. يكتب عالم النفس البروفيسور روي بوميستر[٢١٦] أن "الحياة هي التغيير الذي يتوق إلى الاستقرار". القصة هي شكل من أشكال اللعب، التي تسمح لنا أن نحس بأننا فقدنا السيطرة دون تعريضنا للخطر بالفعل. إنها أفعوانية، لكنها ليست مصنوعة من السلالم والقضبان والعجلات الفولاذية، بل من الحب والأمل والرهبة والفضول واللعب على المكانة والتغيير غير المتوقع والغضب الأخلاقي. القصة هي رحلة مشوقة نحو السيطرة.

4.4

إن العيش بالتخيل المحبوس داخل الجمجمة هو الشعور "كالممثل الخفي[٢١٧] وسط العالم"، حسب تعبير عالم الأعصاب البروفيسور كريس فريث. نحن نقطة التركيز الوحيدة التي يلتقي فيها كل شيء: البصر، الصوت، الرائحة، اللمس، الذوق، التفكير، الذاكرة والعمل. هذا هو الوهم الذي تنسجه القصة. يخلق الكُتّاب محاكاة للوعي البشري. وقراءة صفحة في رواية ما، هو الانتقال بشكل طبيعي من الملاحظة المرئية إلى الكلام، إلى التفكير، إلى استعادة الذاكرة البعيدة، والعودة إلى الملاحظة المرئية مرة أخرى، وهكذا. وهي، بعبارة أخرى، تجربة وعي الشخصية كأنها شخصيتنا. يمكن أن تصبح محاكاة الوعي هذه مقنعة إلى درجة أنها تدفع وعي القارئ الفعلي إلى الوراء. حينما نضيع في القصة، تشير فحوصات الدماغ إلى أن المناطق المرتبطة بإحساسنا بالذات تصبح مثبطة.

بينما تأخذنا القصة على أفعوانية السيطرة المثيرة، تستجيب أجسادنا وفقاً لذلك، ونحن نواجه أحداثها: يرتفع معدل ضربات القلب، تتمدد الأوعية الدموية، وتتغير عمليات تنشيط المواد الكيميائية العصبية مثل الكورتيزول والأوكسيتوسين التي لها تأثيرات قوية في حالاتنا العاطفية. ويمكن أن نستبدل واقعنا بأنموذج العالم المحاكى في القصة، حتى إننا نفوّت محطة القطار أو ننسى الخلود إلى النوم. يسمي علماء النفس هذه الحالة بـ"النقل".

تشير الأبحاث إلى أنه حين نقلنا، تكون معتقداتنا ومواقفنا ونوايانا عرضة للتغيير، وفقاً لأعراف القصة، وأن هذه التعديلات يمكن أن تكون نهائية. "لقد أثبت البحث أن "المسافر" المنقول يمكن أن يعود متغيراً من الرحلة". كما كتب مؤلفو تحليل لـ١٣٢ دراسة حول النقل السردي: "التحول الذي يحققه النقل السردي هو اقتناع متلقي القصة."

في الستينيات من القرن الماضي، جذبت رواية **يوم في حياة إيفان دينيسوفيتش**، للكاتب ألكسندر سولجينتسين، قراءها بعرضها تجارب سجين عادي في أحد معسكرات غولاغ ستالين، فصدمت المواطنين الشيوعيين في الاتحاد السوفيتي. في القرن التاسع عشر، جلبت روايات العبيد القراء البيض إلى حياة أولئك العالقين في العبودية في الولايات الأمريكية الجنوبية. وبيعت كتب مثل **سرد قصة حياة فريدريك دوغلاس** بعشرات الآلاف، وأعطت مؤيدي إلغاء عقوبة الإعدام سلاحاً عظيماً، في حين ساعد كتاب **كوخ العم توم**، الأكثر مبيعاً لهاريت بيتشر ستو، في دفع الحرب الأهلية الأمريكية.

النقل يغير الناس، ثم يغير العالم.

5.4

نعيش جميعاً في عوالم أجنبية. كل واحد منا هو في نهاية المطاف وحده في قبوه المظلم، نجوب عالمنا العصبي المفرد، "نرى" الأشياء بشكل مختلف، ونشعر بعاطفة وكراهية مختلفة وارتباطات بالذاكرة فيما ينصب اهتمامنا عليه. نحن نضحك على أشياء مختلفة، ونتأثر بمقطوعات مختلفة من الموسيقا وتنقلنا أنواع مختلفة من القصص. نحن نبحث جميعاً عن الكُتّاب الذين يمكنهم الإمساك بطريقة ما بتلك الموسيقا المميزة التي تصنعها الآلام في رؤوسنا.

إن كنا نفضل رواة القصص ذوي الخلفيات المتشابهة والخبرات الحية التي نمتلكها، فهذا لأن ما نتوق إليه في الفن غالباً هو الصلة نفسها مع الآخرين الذين نسعى نحوهم من أجل الصداقة والحب. إنه أمر طبيعي إن كانت المرأة تفضل كتباً للنساء فقط أو أن رجلاً من الطبقة العاملة يفضل أصوات الطبقة العاملة: سيكون سرد القصص دائماً ممتلئاً بالروابط التي تتحدث مباشرة إلى وجهات نظر معينة.

خذ هذه الجملة الأولى: "كان وكيل شركة الحياة المتآزرة للتأمين على الحياة في نورث كارولينا على موعد للسفر من ميرسي إلى الجانب الآخر لبحيرة سوبريور عند الساعة الثالثة". بالنظر إلى الرجل الكنتي[1] متوسط العمر، إنه مفتتح جيد بما فيه الكفاية، لكن له صدى ضئيل وراء الحقائق على سطحه. أما القراء الذين لهم خلفية مماثلة لكاتبته، توني موريسون، فربما

---

١ - قادم من كنت-إنجلترا

يعرفون أن وكالة التأمين على الحياة المتآزرة بولاية نورث كارولينا كانت واحدة من أكبر الشركات في الولايات المتحدة والمملوكة لأمريكيين أفارقة، وقد أسسها عبد سابق. كما أعربت موريسون عن أملها في أن يستوعب القارئ شعوراً بالحركة من ولاية كارولينا الشمالية إلى بحيرة سوبيريور بحيث كتبت أنها "تشير إلى الرحلة من الجنوب إلى الشمال - وهو اتجاه شائع للهجرة السوداء، وفي الأدبيات المتعلقة بها".

إنما، مجرد أن الكتب التي يكتبها أشخاص مثلنا يمكن أن توحي بمعنى شخصي أكبر لا يعني أننا يجب أن نبقى في صوامعنا. لا يتطلب الأمر قدراً هائلاً من المعرفة التاريخية أو الثقافية للاستمتاع برواية **أغنية سليمان** لتوني موريسون. لقد فحص علماء النفس نتائج سرد القصص على تصوراتنا عن "الآخرين" القبليين. في إحدى الدراسات شاهدت مجموعة من الأمريكيين البيض[٢١٨] المسرحية الهزلية، **مسجد صغير في البراري**، التي كانت تُظهر المسلمين ودودين ومتحمسين. مقارنةً بمجموعة مراقبة (شاهدت مسلسل **الأصدقاء**)، انتهى بهم المطاف إلى اتخاذ "مواقف أكثر إيجابية تجاه العرب" في العديد من الاختبارات - وهي التغييرات التي استمرت حتى حين إعادة اختبارها بعد شهر.

القصة إذاً هي كلّ من البروباغاندا القبلية والعلاج لتلك الدعاية القبلية. في كتاب هاربر لي **أن تقتل عصفوراً ساخراً**، ينصح اتيكوس فنش ابنته سكوت بأنها "ستتعايش بشكل أفضل مع جميع أنواع الأشخاص" إذا تعلمت خدعة بسيطة: "أنت لن تفهمي حقاً أي شخص حتى تري الأشياء من وجهة نظره... حتى تلبسي جلده وتتجولي فيه". وهذا هو بالضبط ما تمكننا القصة من فعله. بهذه الطريقة، يُخلق التعاطف. لا يمكن أن يكون

هناك دواء أفضل من هذا الدواء للكراهية الجماعية التي تأتي بشكل طبيعي ومغري لجميع البشر.

ومع ذلك، يُقال، في بعض الأحيان، إن راوي القصص الذي يلبس جلد شخص من جنس أو عرق أو جنسانية مختلفة يكون مذنباً بارتكاب نوع من السرقة - وهو الاستيلاء والاستفادة بشكل غير عادل من ثقافة الآخر. لدى رواة القصص، الذين يحاولون مثل هذه المآثر من الخيال، التزام قوي تجاه الحقيقة، بالتأكيد. إلا أنني لا أعتقد أنهم أعداء السلام والعدالة والتفاهم. على العكس من ذلك، أخشى أن أولئك الذين يحتدمون ضدهم هم الذين سيزيدون انقسامنا أكثر. سيبقى الأشخاص الأذكياء قادرين دائماً على بناء حجج أخلاقية مقنعة للدفاع عن معتقداتهم، لكن يبدو لي أن دعوات البقاء بصرامة ضمن حدود مجموعة المرء ليست أكثر من مجرد كرهٍ (شمبانزي) للأجانب.

يجب ألا تحترم القصة هذه الحدود. إن كان التفكير القبلي الخطيئة الأصلية، فالقصة هي الصلاة لأجلها. وفي أفضل حالاتها، تذكرنا القصة بأننا، على الرغم من اختلافاتنا العديدة، نبقى مخلوقات من نوع واحد.

6.4

درس القصة هو أنه ليس لدينا أي فكرة عن مدى خطئنا. إن اكتشاف الأجزاء الهشة لنماذجنا العصبية يعني الاستماع إلى بكائها. حينما نصبح عاطفيين ودفاعيين بطريقة غير عقلانية، فإننا غالباً ما نخون أجزاء منا تتطلب الحماية الأكثر شدة. هذا هو المكان الذي تكون فيه رؤيتنا للعالم أكثر

تشوهاً وهشاشة. مواجهة هذه العيوب وإصلاحها ستكون معركة حياتنا. فالقبول بتحدي القصة والفوز هو معنى أن تكون بطلاً.

7.4

عزاء القصة هو الحقيقة. لعنة الانتهاء إلى فصيلة متفوقة اجتماعياً هي أننا محاطون بأشخاص يحاولون السيطرة علينا. نظراً لأن الجميع، الذين نلتقيهم، يحاولون الانسجام والمضي قدماً، فنحن عرضة لمحاولات شبه مستمرة من التلاعب. لنا بيئة من الأكاذيب الناعمة ونصف الابتسامات التي تسعى إلى جعلنا نشعر بالسعادة وتجعلنا مرنين. من أجل السيطرة على ما نفكر فيه، يعمل الناس بجد لإخفاء آثامهم وإخفاقاتهم وعذاباتهم. يمكن أن تكون الإنسانية البشرية خدعة. يمكننا الشعور بالغربة دون معرفة السبب. في القصة فقط ينكسر القناع حقاً. والدخول في عقل الآخر المعيب هو أن نطمئن إلى أننا لسنا وحدنا.

لسنا وحدنا من انكسر؛ لسنا وحدنا الذين يصارعون؛ لسنا وحدنا الذين يشعرون بالارتباك؛ لسنا وحدنا الذين تخامرهم أفكار مظلمة وندم مرير ويشعرون بأنها تستحوذهم، في بعض الأحيان ذواتهم أنفسها. لسنا وحدنا الخائفين. سحر القصة هو قدرتها على ربط العقل بالعقل بطريقة لا تضاهى حتى عن طريق الحب. هدية القصة هي الأمل في أننا قد لا نكون وحدنا، في ذلك القبو العظمي المظلم، في نهاية الأمر.

الملحق

مقاربة العيب المقدس

طُوِّرت هذه التقنية بشكل أساسي في فصول الكتابة الخاصة بي منذ عام ٢٠١٤. إنها محاولة لدمج المبادئ الأساسية لعلوم رواية القصص في طريقة عملية، خطوة بخطوة، قصد إنشاء قصص فعالة ومبتكرة.

أنا أسميها "مقاربة" لأنها سلسلة من التمارين لتقوم بها أساساً وأنت تقترب من الكتابة الفعلية لمشروعك الأول. الفكرة الأساس هي بناء بطل الرواية، بكل ما يحمله من غرابة وتلف، بالطريقة عينها التي يبني بها الدماغ نفساً. بالمرور عبر سلسلة من الخطوات البسيطة نسبياً، يمكننا أن نهدف إلى اكتشاف شخصية أصيلة ومثيرة، ولديها، محيطة بها، مجموعة من الشخصيات الثانوية الملزمة والضرورية. وقد ضُمّنت هذه العملية بعض تمارين الكتابة الإبداعية المعروفة والمشهورة التي ربما صادفتك من قبل.

في أثناء عملك باستخدام مقاربة العيب المقدس، من المهم أن تتذكر شيئين: أولاً، أنا لا أقترح، في أي حال، أن هذه هي **الطريقة الوحيدة** لصنع القصة. هذا ببساطة مسار واحد وجده الأشخاص الذين حضروا صفي مفيداً. ثانياً، لا يلزم اتباعها بطريقة دينية. قد تجعل متطلبات نصك الخاص بك بعض أجزاء هذا الإطار غير موضوعي أو غير ملائم. وقد تصل إلى نقطة لا تعود في حاجة إليه. إنه في الحقيقة مجرد دليل لمساعدتك في التفكير، في الاتجاه الصحيح. الشيء الوحيد الذي يهم هو أنه يساعدك.

ينصبّ تركيز هذه الطريقة على الشخصية لأنه، بالنسبة إليّ، ذلك هو المكان الذي ينبغي أن يبدأ فيه جميع رواة القصص مساعيهم الإبداعية الجادة. صنع الشخصية ضروري، سواء أكنت تكتب فيلماً فنياً أم بعض القصص الخيالية. وسواء أكان شغفك بالقصص المثيرة أم قصص الأكشن أم المغامرات المثيرة، فمن الواضح أن حبكة قصتك في حاجة إلى أن تكون متماسكة وفعالة ومتفوقة. إلا أنك إن تجاهلت الشخصية فستخاطر بأن تصبح متوقعة. في الحياة، تظهر "حبكاتنا" مما نحن عليه. إنها القرارات النشطة التي نتخذها، والتي تخلق أحداث أيامنا. تعكس هذه القرارات شخصيتنا -قيمنا وعيوبنا ومن نحن وما هي أهدافنا. وبهذه الطريقة تبزغ الحياة التي نعيشها بين الناس من ذواتنا. هذا صحيح في الحياة ويجب أن يكون صحيحاً أيضاً في القصة.

القداسة

في أثناء بحثي في الدماغ الراوي للقصص، كنت محظوظاً بما يكفي لإجراء مقابلة مع عالم النفس الشهير البروفيسور جوناثان هايدت، الذي قال لي شيئاً لم أنسه قط: "تتبع القداسة. اكتشف ما يعتقد الناس أنه مقدس، وحينما تنظر حولك فستجد اللاعقلانية متفشية".

تفشي اللاعقلانية! هذا هو بالضبط ما يجب علينا، كرواة للقصص، أن نتعقبه في شخصياتنا. وكي يتغيروا، يحتاج أبطال قصصنا إلى الانكسار. حينما نلتقيهم، في الفصل الأول، ينبغي أن يكونوا منغمسين في واقع يتسم باللاعقلانية المتفشية دون أن يكونوا على دراية بذلك حقاً. هذا لا يعني أن

عليهم أن يؤمنوا بأن الأرض عبارة عن قرنبيط ملون أو أن هناك معسكراً لمصاصي الدماء في درج الجوارب. إنهم ليسوا مجانين مهووسين، بل مجانين عاديين -كالشخص الذي قد تقابله في حياتك اليومية، والذي يكون مرتهناً لبعض المعتقدات أو السلوكات التي تؤدي إلى الإضرار به بطريقة ما، حتى لو لم يتمكن من رؤيتها.

من أجل تحديد موقع الشيء الذي هم مجانين بخصوصه، نحتاج إلى أن نسأل عما يرونه مقدساً. الأشياء التي نعدها مقدسة هي، إلى حد كبير، الأشياء التي تناسب التعريف بنا. هذا، في اعتقادي، هو سر فتح مغاليق حقيقة الشخصية. حينما يفكر الآخرون فينا -حينما يُسألون ما الذي نشبهه -فإن اعتقادنا المقدس هو أول ما ينبثق في أذهانهم، وسيكون الكيفية التي يصفوننا بها لشخص غريب. ولأن القداسة هي مصدر "اللامعقولية المتفشية"، فمن المحتمل أيضاً أن تكون سبباً للبؤس والخطأ والضيق. وتلك هي مادة القصة. وهي بالضبط ما نسعى وراءه.

عيب الشخصية الخيالية المقدس، إذاً، هو الجزء المنكسر منها، الذي جعلته مقدساً. في كتاب **بقايا اليوم**، قدَّم كبير الخدم جيمس ستيفنز فكرة المهابة الإنجليزية عن ضبط النفس العاطفي المقدس. هكذا نراه في الفصل الأول. في بداية **المواطن كين**، نشاهد تشارلز فوستر كين يصنع فكرته عن نفسه كمحارب غير أناني من أجل قداسة "الرجل العادي" -وهو اعتقاد مغلوط أدى إلى بقية رحلته. وبالمثل، فإن تتابع أحداث **لورنس العرب** في وقت مبكر يصور تي. لورنس وهو يصنع فكرة أنه رجل "غير عادي" مقدس -ومن ثم ننجرف بشكل لا ننساه خلال عواقب هذا الاعتقاد غير العقلاني.

كانت هذه مفاهيم مغلوطة أصبحت مضمّنة في نماذج هذه الشخصيات عن الواقع. ولقد ناضلت لترى عبرها. فهذه النماذج تحدد من هم. كان الهدف من الحبكات هو اختبار وإعادة اختبار وكسر هذه الأفكار المقدسة، في نهاية المطاف. هذا هو الغرض من الدراما، وهذا ما جعل تلك القصص تأسرنا.

توضح حالات، كالمواطن كين ولورنس العرب، أن العيب المقدس لا يكون بالضرورة كاملاً في بداية القصة. لكن، دعونا لا ننسى أن هؤلاء الأبطال كانوا متضررين عندما قابلناهم - كين متأثراً بصدمات طفولته، ولورنس بغروره المتمرد المختال. كانت شخصياتهم مصوغة بحيث إنه لما بدأت أحداث الحبكة تسارع نحوهم، أصبح من المحتم أن تتطور هذه العيوب بسرعة وتستحوذهم. بالإضافة إلى ذلك، كانت هذه حبكات تراجيدية، لذلك كان تطور العيب، بدل الشفاء منه، هو ما احتل مركز الصدارة في قصصهم. أما إذا كنا نهدف إلى نهاية أكثر سعادة، فمن الأرجح أن نلتقي بشخص أوضح عيباً منذ الصفحات الأولى، ثم نتضامن معه عندما يعمل ببطء على تحديد من سيصبح من أجل عملية شفائه.

لأغراض هذا التمرين، سنعمل على تحقيق هذا الأنموذج -شخصية في قبضة عيبها المقدس منذ الصفحات الأولى، إذ يشير هذا إلى بداية أكثر إثارة. لا يوجد شيء يمنعك من بدء قصتك في وقت مبكر، ولا سيما إذا كان موضوعك تراجيدياً. إنما، ضع في حسبانك أن شخصيتك لا تزال في حاجة إلى الكسر بطريقة محددة وهادفة في اللحظة التي نلتقيها. تحتاج عيوبها إلى القدرة على التطور إلى شيء غير عقلاني بشكل ضار.

مهمتنا إذاً هي إيجاد العيب المقدس في بطل الرواية. وبمجرد العثور عليه، نحتاج إلى بناء حياة ونفس حول هذا الشخص. نحن في حاجة إلى معرفة تأثير هذا العيب فيه. ما التداعيات التي كانت له على حياته الأسرية، وحياته الرومانسية وحياته العملية؟ ما الفوائد التي جلبها الالتزام بهذا العيب؟ وما التكاليف؟ من خلال عمل ذلك، يمكن استحضار عالم كامل حول هذا العيب الصغير. هذا العالم سيكون عالم قصتنا.

تقبّل الترجيع

مع كل فصل أدرّسه، يوجد عادةً كتَّاب يقاومون هذه العملية بأدب. حينما أعمل معهم، أشعر أحياناً أن المشكلة تكمن في أنهم وقعوا في حب أبطالهم. لقد عاشوا معهم لشهور وربما لسنوات من الصياغة وإعادة الصياغة، ولا يريدون تحديدهم بشكل وثيق، لأنهم هذا، وهم أيضاً هذا، وهم هذا وهذا وهذا و، يا إلهي، إنهم مذهلون فحسب! وآخر شيء يريدونه هو تخصيص أي عيوب لهم.

بالنظر إلى بعض هؤلاء الطلاب، أظن أن ما يعوقهم سراً هو أنهم هم بطل الرواية في الواقع. كلما زاد العمل الذي يقومون به على تلك الشخصية، ابتعدت تلك الشخصية عنهم. قد يبدو غريباً أن تسبب لهم هذه العملية بعض الألم العاطفي، كما لو أنهم يفقدون أحبابهم، لكنه ألم يجب أن يتحملوه. وإن لم يتجاوزوه، فإن هذه المشكلة قد تكون قاتلة لإبداعهم. يحتاج رواة القصص إلى عمود فقري، ويتعين عليهم اتخاذ قرارات صعبة وواضحة بشأن شخصياتهم، حتى لو تُركت هذه القرارات غامضة إلى حد

ما على الصفحة. يقوم كل مشهد جذري في قصتهم على هذا السؤال الدرامي الأساس: من هي هذه الشخصية حقاً؟ وإن لم يكن المؤلف يعرف ذلك، فمن المحتمل أن يشعر القارئ بالارتباك والإحباط وعدم الاهتمام.

وثمة مشكلة أخرى وهي أن البدء بأكثر من مجرد تعريف دقيق لعيب واحد يمكن أن يُشعر بالاختزال. في المراحل الأولى من العملية، يبدو الأمر كما لو أننا نرسم شخصيات كرتونية. إلا أن البدء بخصوصية مطلقة مفيد بشكل لا يصدق. مراراً وتكراراً، وجدت هذه الحقيقة المتناقضة إلى حد ما: فكلما عرّفنا العيب المقدس بإحكام أكثر، كانت الشخصية التي تنبثق منه أكثر تعقيداً وفرادة في نوعها.

والمشكلة العملية الأخيرة هي أن رواة القصص يقاومون التركيز على الشخصية لأن مصدر إلهامهم وإثارتهم في مشروعهم ليس الشخصية على الإطلاق. هناك ثلاث طرائق رئيسة لفكرة القصة التي لا تأتي من الشخصية وهي - البيئة (أو الوسط)، وسؤال ماذا لو؟ والحجة.

مكتبة
t.me/t_pdf

البيئة

إليك بيئة معقولة -وجد العلماء العلاج للموت والأرض تفيض بالبشر. يبدو أنها مناسبة لتكون الأساس لسلسلة متلفزة ذات ميزانية ضخمة. إنما المشكلة هي أنها ليست قصة، إنها بيئة مناسبة لقصة. يكمن الخطر في أن الكاتب يشعر أن معظم حمله الإبداعي قد نفد الآن، وبعد التفكير في بيئة مظلمة ومقنعة، عليه فقط أن يملأها ببعض الأفعال المثيرة. إذاً، ها هو ذا شرطي الهاغارد، وهنا، ها هي ذي العاملة الجنسية الجريئة،

وهنا السياسي الشجاع لكن المحاصر، وهنا بعض اللقطات الرائعة المولدة بالكمبيوتر (CGI) لأمسية ضبابية في المدينة المدمرة.

لا شيء من هذا جيد. فتجاوز الكليشيهات يتطلب الخصوصية. ما هو الجزء المحدد من هذا العالم الأبدي الذي يمكننا تكبيره؟ حسناً، ما الذي يحدث لموارد الأرض؟ هل هذا مكان يتسم بعدم المساواة الشديد حيث لا يستطيع سوى الأثرياء تحمل تكلفة الطعام الطازج ومشاهدة المحيط؟ يمكن أن يكون ذلك سطراً مثيراً للاهتمام والمتابعة أو ربما يمكننا التفكير في الأشخاص الذين يقررون أنه، على الرغم من وجود العلاج، فإنهم يريدون الموت بالفعل. من المفترض أن تكون هناك صناعة مزدهرة للقتل الرحيم. قد تكون هناك صناعات هامشية أيضاً -ماذا لو كانت هناك جزيرة كالجنة يمكن أن يذهب إليها المتعب من الحياة، في الأسبوع الأخير، من أجل عيش أكثر الأحلام جنوناً؟ ما نوع الدراما الإنسانية الغريبة التي يمكن أن تحدث في مكان كهذا؟ ربما كانت القصة تدور حول الحرب بين الأجيال، حيث يتقاتل البشر الذين يبلغون من العمر ٢٠٠ عام، وآراؤهم السياسية التي عمرها ٢٠٠ عام، مع الجيل التقدمي الجديد؟

أو ماذا لو كانت قصتنا تتبع عالمةً منشقةً أرادت إنقاذ الكوكب من هذا الطاعون المندلع من البشر؟ وهي الشخص الذي يحاول تدمير أي علاج للموت؟ قد يؤدي هذا إلى تقويض مثير للاهتمام، يكون فيه البطل غير الأناني والمقدام هو الشخص الذي يحاول قتل الجميع. من المؤكد أنها ستعاني من بعض النزاعات الداخلية الضخمة حول مشروعها.

نحن نقترب. دعنا نذهب مع العالمة. يمكنني تصويرها على الفور. إنها عالمة أحياء جميلة وشجاعة ومتمكّنة تعيش بمفردها وتحب الشراب

وتناضل ضد المؤسسة. ألم تشعر بالملل بعد؟ نحن لا نزال في أرض الكليشيهات. الطريقة الوحيدة للفرار منها هي تحديد من هي هذه المرأة بالتحديد، وكيف تعرضت للتلف، ومن ثم ما المعركة المحددة التي يجب أن تخلقها لها الحبكة.

سؤال ماذا لو؟

ماذا لو صار أحد المشاهير المشهورين على مستوى العالم شخصاً يشبهه؟ ويقرر، لأي سبب كان، الفرار من هوليوود والاختباء في بلدة قروية صغيرة. (ربما كانت هناك فضيحة، وربما ورث شقة في تلك البلدة المغمورة من إحدى عماته وكان المكان الوحيد حيث لا يجده أحد) لا أحد من سكان المدينة كان يتوقع أن يراه في هذا المكان. في أول أيامه، يصطدم بمالك ما يشبه الوكالة المحاصرة، فيدرك أنه "يشبه" الممثل الذي هو نفسه فعلاً. يتحدث مع الشخص المشهور للقيام بعمل في اللحظة الأخيرة في حفل في ذلك المساء، ويقول إنه سيقدم كؤوساً من التيكيلا المجانية في حفل توديع نسائي.

سؤال "ماذا لو"، هذا معقول ربما للكوميديا السوداء أو الكوميديا النسائية الشاملة. يمكنني تصور البطل على الفور. لقد تجاوز ذروته، لكنه لا يزال وسيماً وساخراً وجافاً، لكن محبوباً في مكان ما في أعماقه. في حفله الأول، يشعر بالرعب لاكتشاف مدى كره الجمهور له. وما يحتاجه، من أجل الشفاء، هو إعادة الاتصال بأشخاص حقيقيين. بالعودة إلى هوليوود، يصبح منخرطاً مع نجيم مدلل نحيل، لكنه بعد ذلك يسير مع نادلة البار

سيرينا غريبة الأطوار. إنها تقود سيارة ميني قديمة متهالكة. بعض من شعرها وردي. ألم تشعر بالملل بعد؟ مرة أخرى، نحن نغرق في الكليشيهات. ما الذي غير هذا سيجعل "ماذا لو" هذه تصبح قصة تحركنا وتفاجئنا وتشعرنا كما لو كانت تقول شيئاً حقيقياً، إن لم يكن بالتعمق في الشخصية الفريدة للبطل؟

الجدال

على نحو متزايد، يأتي الكتّاب إلى الدورة شاعرين بالغضب حيال شيء ما يحدث في العالم. إنهم يريدون كتابة قصة تبرز بعض المشكلات المجتمعية المتصورة. لنقل إنك غاضب من نظام الرعاية الصحية في الولايات المتحدة، لذلك قررت أن تكتب نوعاً من نسخة الرعاية الصحية عن فيلم أوليفر ستون وول ستريت. تتمحور حول شخص على غرار غوردون جيكو الذي يرفع سعر أحد الأدوية الأساسية. جيد. تتمثل المخاطرة في أنه إذا لم تقم بعمل الشخصية الضروري، فإن "إصدار الرعاية الصحية عن أوليفر ستون في وول ستريت" هو بالضبط ما ستنتهي اليه.

بغضّ النظر عن مصدر إلهامك أو نوع القصة التي تريد كتابتها، لا أعتقد أن أي ضرر يمكن أن يأتي من الرجوع إلى الشخصية. تدور جميع القصص في نهاية المطاف حول كيفية تغيير الأشخاص، وستكون قصتك أفضل حين وجود بطل رئيس وشخصيات رئيسة مصممة بشكل جيد، وكلها تملك كثيراً من الإمكانات لعمل ذلك.

نقطة الإشعال
(انظر القسم ٥.٢)

مهمتنا الأولى هي العمل حتى نقطة الإشعال. تلك هي اللحظة السحرية، في القصة، التي نصبح فيها متعلقين فجأة. ينتبه القارئ، إلى السرد، متوتراً ومتوقعاً ومتحمساً. ويُثار عندما يقع الحدث الصحيح تماماً للشخصية الصحيحة -عندما نشعر أن هناك تغييراً غير متوقع قد حدث، بغضّ النظر عن مدى بساطته، ويضرب عميقاً في داخل عيوب تلك الشخصية. ذلك الحدث يثيرها، ويجعلها تتفاعل بطريقة مدهشة ومحددة تجعلنا ندرك أن شيئاً غير عادي يجري على قدم وساق. التغيير المفاجئ يجعلها تتصرف، ويطلق لها العنان في الحبكة.

إذا كنت تبدأ جديداً تماماً، فخذ ورقة بيضاء واكتب قائمة بالتغييرات غير المتوقعة التي قد تحدث. قد تكون حدثاً عادياً يومياً أو قد تكون حدثاً سحرياً أو غير عادي. ابدأ أينما يريد ذهنك أن يذهب. وبمجرد الانتهاء، راجع القائمة الخاصة بك، وإلى جانب كل حدث، اكتب وصفاً موجزاً للشخص المثالي والمناسب ليحدث له هذا التغيير. يجب أن يكون ذلك أول تموج في الفيضان الذي يملك في نهاية المطاف القدرة على قلب ذلك الشخص تماماً. السؤال المهم هو، لماذا نجعل هذا الحدث يحدث لهذا الشخص؟ لماذا ينتهي هذا الأمر إلى بدء سلسلة من الأحداث ستكسر من هو؟

أما إن كنت تبدأ من بيئة، أو بسؤال "ماذا لو؟" أو بجدال، فارجع إلى الشخصية المعينة وقارنها بحدث معين، وبشكل تقريبي حدد من هي؟ ما عيبها المقدس؟ دعنا نفكر كيف يمكن أن يعمل هذا مع الجدال. وكمثال

على جدال يمكنك بناء قصة حوله: الحرب تجعل البشر وحوشاً. ها هو ذا لورنس العرب، من هي الشخصية التي ستخرجها الحرب والعنف؟ هذا هو، من الذي من المرجح أن تقلبه الحرب من الناحية النفسية؟ قد يكون شخصاً لديه ميول نرجسية وينشغل بنفسه. قد يكون أيضاً متمرداً ولا يستمتع باتباع الأوامر. بطل الرواية، ت.ي لورنس، كان عرضة بشكل فريد للوضع الذي وجد نفسه فيه. لما التقت الدراما بالشخصية خلقتا شرارة، ولما واجه الصراع العنيف أول مرة كان رد فعله بطريقة غبر عادية، من خلال القذف وإهانة القاتل. لقد أشار إلينا رد الفعل الغريب إلى أن شيئاً مثيراً للاهتمام كان يجري. تلك هي نقطة الإشعال.

وإن كنت تعمل على قائمة، فأمل أن يكون هناك جمع بين التغير والشخصية قد أثارك أكثر من غيره، ومنحك وخزة طفيفة من الوعد والسحر. وقد تشعر حتى بومضات غامضة من المشاهد وهي تثب إلى ذهنك. اختر ذلك الجمع.

لا تقلق بشأن التصحيح في المرة الأولى. هذا لن يحدث. من الان فصاعداً، نأمل أن تدخل في عملية مراجعة وتنقيح مستمرة. لديك مخطط تقريبي للغاية لبطل الرواية. لديك فكرة تقريبية للغاية عن التغيير غير المتوقع الذي سيمثل نقطة الإشعال. هذا يجب أن يستمر في التطور وأنت تنشغل بالمزيد من العمل على شخصيتك. كلما استطعت تعرُّف شخصيتك بشكل أفضل، تمكنت من إجراء حدث التغيير بشكل أكثر تحديداً. وكلما أصبح حدث التغيير الخاص بك أكثر تحديداً، تمكنت من تحسين الشخصية لمطابقته وهكذا.

تلف المنشأ

(انظر القسم ١١.٣)

نحن نعرف الآن تقريباً كيف ستبدأ قصتنا، لكننا لا نزال في الخطوط العريضة. حان الوقت للحصول على معلومات محددة وتحديد من هو بطلنا. تعود العيوب التي تميزنا عادة إلى الأحداث التي تكون قد جرت في العقدين الأولين من حياتنا. حينما يكون الدماغ في حالة شديدة من اللدونة ولا تزال نماذجه العصبية عن العالم في طور التشكل، ونظراً لأن هذه التجارب المؤلمة تدمج في بنية أدمغتنا، فإنها تتحول إلى ما نحن عليه. ونستوعبها. لتصبح جزءاً منا.

من الشائع في القصة أن تكون هناك لحظة يكشف فيها بطل الرواية عن تلفه المنشئي لشخصية أخرى، أو نراه في (الفلاش باك)، ونكسب نظرة ثاقبة مفاجئة عليه. وعلى الرغم من أنه ليس من الضروري على الإطلاق إدراج مثل هذه المشاهد، إلا أنني أعتقد أن من المهم أن يعرف الكاتب ماهية هذه اللحظات. هذه المهمة تنطوي على تهيئة بالضبط متى وقع الضرر الذي تسبب في العيب. اكتب المشهد الذي خطرت فيه لشخصيتك هذه الفكرة المغلوطة، وافعل ذلك بالكامل من حيث -الشخصيات، والإعداد، والحوار.

بالتخيل التام للحظة الضرر هذه، ستبدأ شخصيتك في الظهور في عقلك. يمكنك سماعها تقريباً وهي تسحب أنفاسها الأولى. لقد بدأت الآن في تجاوز الكليشيهات. إن استحضار المشهد بشكل كامل يجبرك على التفكير بشكل خاص، لذلك ليس الأمر مجرد ذكر أن "والدها كان يضربها" أو "والدته لم تكن تحبه". بل هناك حادث فعلي مفصل كانت له نتائج محددة للغاية.

ليس بالضرورة أن يكون صادماً بشكل واضح. فبالنظر إلى جيمس ستيفنز في بقايا اليوم، كان سماعه قصة ملهمة عن والده وهو يتصرف بمستويات خارقة من ضبط النفس العاطفي. وبالنظر إلى إيمي دون في زوجة هارية، كانت قصص والديها الشهيرة للأطفال "إيمي المذهلة" هي ما جعلها تصدق أن "الناس يحبونني فقط عندما أبدو مثالية ومدهشة" (على الرغم من أننا لم نحصل على حادثة محددة في الرواية). إنما، يمكن للحظة الشعور بالألم أن تكون بنفس السهولة. كما اكتشفنا، نظراً لتطورنا القبلي، فإن تجارب التعرض للنبذ والإذلال تضر على نحو كبير بالبشر. ربما يكمن أصل الضرر في لحظة الشعور القوي بهذه المشاعر؟

الآن، بعد أن أصبح لديك مشهد، يمكنك تثبيت العيب بدقة أكبر. ما الذي دفعهم بهذا الحادث إلى تصديقه بالضبط؟ ما الفكرة الضارة التي أحدثها؟ هناك طرائق عدة يمكنك من خلالها تصوّر ذلك، لكن، في الأساس، ينبغي أن يكون عيبهم المقدس خطأً في أنفسهم وعن كيفية عمل العالم البشري. قد تفكر في ذلك كتصريح يبدأ بأحد ما يلي:

* أكون آمناً فقط عندما...

* الناس يحبونني فقط عندما...

* الشيء الوحيد الذي لا يُسمح لأحد أن يعرفه عني هو...

* أهم شيء في الحياة هو أنني...

* الشيء الرهيب في الآخرين هو...

أو يمكن أن يكون بعض التنويعات في هذه. النقطة الأساس هي أنه يجب أن يكون ثمة خطأ محدد له عواقب وخيمة في المستقبل على تفاعلاتهم

مع الآخرين. هذا الاعتقاد المقدس هو البذرة التي تنمو حولها شخصيات معينة. وهو ما يفسر في النهاية سبب تحفيزهم بشكل فريد من خلال لحظة التغيير غير المتوقع التي تفجر القصة.

الشخصية

(انظر القسم ١.٢)

في هذه المرحلة، قد ترغب أيضاً في التفكير في نوع شخصيتهم. ما إصدار الذات الذي يصبحون عليه حين تمريرهم وعيوبهم عبر مرشح إحدى الصفات "الخمس الكبار"؟

التحيز التأكيدي

(انظر القسم ٥.٢)

نحن الآن في حاجة للبدء في تحويل هذا العيب إلى شخص وحياة. هذا يعني السماح للشخصية باستيعابه بطريقة لا تراه فيها عيباً على الإطلاق. سنحاكي العملية التي يقوم فيها الدماغ بذلك. لدينا لحظة من تلف المنشأ والنظرة إلى العالم التي تتولد عنه. في هذه الخطوة التالية، يجب أن ترى الشخصية دليلاً قوياً على أن نظرتها واعتقادها صحيحان. في الحياة، لدينا تحيز يعني أننا نميل فقط إلى ملاحظة الأشياء في بيئتنا التي تؤكد ما نحن نعتقده غريزياً، وسوف نتخيل الآن هذه اللحظة من "التحيز التأكيدي".

هذا يعني كتابة مشهد مفصل يكون فيه التحيز التأكيدي ساري المفعول. يحدث شيء ما للشخصية تصبح فيه مقتنعة تمام الاقتناع بأن هذا المعتقد

المعيب ليس معيباً على الإطلاق، لكنه حقيقي. يجب أن تكون تلك لحظة محورية في حياتها الشابة. إنها أيضاً فرصة لتوجيهها نحو نقطة الإشمال التي حددناها بالفعل. لقد عملت أولاً على التفكير فيها كشخص كان في لحظة الإشمال هذه -في مكان وزمان محددين، وربما مع وظيفة معينة. حين رسم هذه اللحظات التكوينية الرئيسة للتغيير، يجب أن تضعها على الطريق للوصول إلى هناك.

يجب أن يكون هذا مشهداً ينطوي على بعض الخطر. يجب أن يكون هناك شيء ما على المحك. كما يجب أن تكون الشخصية نشطة في ذلك. عليها ترك هذا الاعتقاد المعيب يرشد سلوكها في اللحظة التي تواجه فيها تحدياً قوياً -وتجد أنه مفيد لها. هذه الحادثة الرئيسة تجعلها تشعر (أو، على الأقل، تكون قادرة على إقناع نفسها تماماً) بأن هذا الاعتقاد الخطأ صحيح. وليس صحيحاً فحسب، بل هو الاعتقاد الأكثر صحة، الذي يمكن أن يتخيله أي شخص على الإطلاق. بقدر ما يتعلق الأمر بهذه الشخصية، فهو مفتاح كيفية سلوكها، من الآن فصاعداً، وإلى الأبد.

من هذه اللحظة فصاعداً، يصبح اعتقادها الخطأ مقدساً. يصبح كيف ترى نفسها في سياق عالم الإنسان، ويصبح مفتاح سيطرتها على العالم.

صانع الأبطال

(انظر القسمين ٦.٢ و٧.٢)

الدماغ صانع للبطل. وبغضّ النظر عن مدى خطئنا، فإنه يتفوق في إقناعنا بالاعتقاد بأننا على صواب. تتمثل المرحلة التالية من المقاربة في

إحكام الشخصية وإدراج عيوبها بشكل صحيح في نماذجها العصبية. ضع شخصيتك في موقف تتحدى فيه السلطة من خلال قرار اتخذته على أساس عيبها - وهذا ما جعلها في مأزق. يمكن أن تكون شخصية ضابط شرطة، أو معلمة. يمكن أن تكون شريكاً رومانسياً (طالما أنها عدوانية بما يكفي خلال المجادلة). ضعها فعلاً في موقف يتعين عليها فيه الدفاع عن نفسها بقوة عن طريق العيب المقدس. تذكر أن المخ يجعلنا نشعر بالبطولة بطرائق مختلفة:

* يجعلنا نشعر بالفضيلة الأخلاقية.

* يجعلنا نشعر كأننا داود منخفض المكانة نسبياً، الذي يهدده جالوت الأكثر قوة.

* يجعلنا نعتقد أننا نستحق المزيد من المكانة.

* يجعلنا نعتقد أننا ناكرون لذواتنا، بطريقة ما، وأن أعداءنا هم الأنانيون.

مرة أخرى، استخدم هذه المواجهة كفرصة لتحريك شخصيتك نحو نقطة الإشعال -تلك اللحظة السحرية عندما يقع الحدث الذي يحفزهم على التصرف. اجعل هذا الحادث جزءاً أساسياً من قصة ماضي الشخصية. إنها تجربة إنشائية تشرح جزئياً من هم عندما نلتقيهم أولاً في الفصل الأول.

كما فعلت سابقاً، من المهم أن تتخيل المشهد تماماً. اكتبه بالتفصيل. مهمتك هي أن تسكن في داخل شخصيتك، وعيوبها، بطريقة تجعلك تجادل جيداً في الدفاع عن القرار الغبي الذي اتخذته، حتى إنك تقنع نفسك فعلياً. ونرى عيبها المقدس يستولي عليها - متحكماً في قراراتها وسلوكها. لقد أصبح جزءاً أساسياً من هويتها، وستقاتل من أجل الدفاع عنه.

وجهة النظر

(انظر القسم ٣.٢)

حاول إعادة كتابة مقطع جيمس بالدوين في الصفحة ٨٤، لكن من وجهة نظر شخصيتك، وهي تدخل نادياً للجاز في هارلم في الخمسينيات من القرن الماضي. كيف اختبرت ذلك؟ ما هي التفاصيل التي ركزت عليها في بيئتها؟ ما السرد الصانع للبطل في رأسها؟ اجعلها تشعر بالخوف أو التهديد. ربما يتحداها شخص ما مباشرة. كيف تتحدث إلى نفسها عن هذه المشاعر؟ كيف تجعل نفسها تشعر بتحسن؟ ماذا تفعل؟

ذلك هو الشخص الذي سنلتقيه في الصفحة الأولى من قصتك. إن كنت ترغب في إقناع المحرر أو المنتج على الفور بأنك موهبة استثنائية، فأظن أن أفضل طريقة لعمل ذلك هي رشقهم بشخصية متخيلة تماماً.

نظرية التحكم

(انظر القسم ٢.٠)

الآن، آمل أن تكون قد صرت تعرف شخصيتك جيداً وبما يكفي ليكون لديك شعور حقيقي بنظريتها في التحكم، فتلك هي الاستراتيجية الشاملة لدماغها كي تحصل على ما تريده من عالم البشر. إنها مجموع عيوبها وطابعها الشخصي وتجربتها الحياتية، التي رسمتها في مشاهدك السابقة. إنها الطريقة التي تستجيب بها عادةً لجميع التحديات اليومية التي تعرضها أمامها الحياة، والأشخاص الآخرون.

حان الوقت الآن لنقلها إلى نقطة الإشعال -تلك اللحظة الكهربائية حيث تبدأ قصتك. نظرية شخصيتك في السيطرة، والعيوب المقدسة التي بُنيت حولها، ستجعل لها حياة خاصة بها. لقد قادتها في رحلة معينة -إلى وظيفة معينة ولها تاريخ رومانسي معين، إلى حي معين ومنزل خاص به باب أمامي خاص وله لون وحالة جودة معينة. ستكون لها قيم معينة وأصدقاء وأعداء معينين. سنحتاج إلى تخيل ما هي عليه.

لنفترض أننا نصنع فيلماً لسيرة ذاتية، مدته ثلاث ساعات، من كتاب الأطفال السيد نوزي، الذي كان معتقده المقدس هو شيء كهذا: "أنا آمن فقط إن عرفت ما الذي يفعله أي شخص آخر" أي مهنة جعله هذا العيب يمتهن؟ ربما كان منظف منازل محلي للأثرياء والمشاهير، أو ربما مختصاً اجتماعياً. ربما يكون مسؤولاً عن الحكم على الآباء الحاضنين المحتملين، وبسبب تلفه الأصيل، يأخذ دوره في النظر إلى أعمق أعماقه على محمل الجد، ما يجعله يقع في مأزق.

الشيء المهم تذكره، في هذه المرحلة، هو أن عيبها المقدس (بالنظر إلى الشخصية) ربما كان مفيداً لها إلى حد كبير. لذلك فكر في التالي:

* كيف تحصلت على المكانة من هذا العيب؟ كيف يجعلها تشعر بالتفوق؟ كيف جلب لها مكانة مهنية؟ على الرغم من أن الأمر يبدو غريباً، لكن حتى لو كانت شخصيتك تتمتع بمكانة متدنية للغاية وتكره نفسها، فهناك طريقة تجعلها بها عيوبها تبدو أفضل من الآخرين. (إن ظنت ببساطة أنها بلا قيمة، ومخطئة في جميع معتقداتها الثمينة، فربما لا تكون شخصية مثيرة للاهتمام إلى حد كبير.)

* كيف جعلها عيبها المقدس تتقارب مع الأصدقاء أو الزملاء أو العشاق؟ ما رأيهم في عيبها هذا؟ كيف تفسح له مجالاً؟ كيف تتحداه؟ كيف تتعامل معه؟

* ما الفرحة التي يجلبها لها؟ في سبيل المثال، حينما تحضر إيما بوفاري، البرجوازية، المهووسة بمكانتها، كرة فاخرة، فإنها تشعر بسعادة غامرة للتباهي بجميع رموز المكانة، مثل بشرة ضيوفها الأثرياء، التي هي من النوع الذي "يأتي بالمال" و"يبدو جيداً مع بياض الخزف".

إنها، على الرغم من أن الشخصية ربما تكون في حالة إنكار له، فإن هذا العيب سيمثل أيضاً نقطة ضعف كبيرة لديها. سيكون ذلك ضاراً بحياتها بطريقة ما، حتى لو لم تتمكن من رؤيته.

* ما الذي تخشى حدوثه إن تصرفت عكس تلك العيوب؟ ما الذي تتصور خسارته، مادياً واجتماعياً؟

* ماذا سيحدث بالفعل؟

* ما الأعداء التي صنعها لها؟

* ما المخاطر الخفية التي تسببت العيوب في جعل الشخصية تتعرض لها، كالزواج أو الأمن المالي؟

تقدير المدى الذي تسمح فيه لشخصيتك بالسكن في عيوبها، يعود إلى قرارك الإبداعي. إن استغرقت وقتاً طويلاً، فإنك تخاطر بأن تتحول الشخصية إلى كاريكاتير. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن العديد من أكثر الشخصيات التي لا تنسى والشعبية في السينما والأدب -تلك التي تبدو كأنها تتفجر بالحيوية، مثل شخصية البخيل، من الشاشة أو الصفحة حية

ومقنعة تماماً -هم الأشخاص الذين يبدون الأكثر استحواذاً وهوساً بفكرتهم المغلوطة.

القصة كلها تغير، وأهم تغيير في كل ما يحدث هو ما يحدث لبطلك. كلما زاد سحبك للقوس، في هذه المرحلة، كان سهم السرد أكثر قدرة على الطيران. كلما كانت الشخصية مركزة أكثر، كانت أكثر إثارة للاهتمام عندما نقابلها، لأننا سنشعر أن تغيراً هائلاً يجب أن يتحقق.

تلك هي النقطة التي تحتاج لأن تدع فيها خيالك يجنّح حقاً. محاولة الحفاظ على إطار لعوب بالعقل. خذ وقتك. لا تضع كثيراً من الضغوط على نفسك. لا تجلس أمام ورقة فارغة أو شاشة فارغة وتتوقع أن يملأها العبقري. الأرجح أن تأتي الأفكار عندما تملأ غسالة الصحون أو تتمشى مع الكلب. مهمتك هي بناء حياة لشخصيتك ممتلئة بالتفاصيل والخطر المحتمل، وأن تقودها إلى لحظة التغيير التي تُطلق القصة.

القصة تنطلق

الآن، دعنا نعُد إلى نقطة الإشعال هذه. هل لا تزال سعيداً بها؟ هل المشاعر القبلية (انظر القسم ٦.٣) سوف تثير شعوراً بالتعاطف مع شخصيتك؟ وذلك أنه، هل تبدو ناكرة للذات ومنخفضة المكانة نسبياً؟ هل هناك جالوت الأكثر قوة وهو يثور ضدها؟ تذكر، هذه ليست مربعات لتضع فيها علامة الصح الإلزامية - بل الأمر متعلق بالتوازن، فمن الصعب الاهتمام بشخصية أنانية تماماً وذات مكانة عالية وشديدة القوة.

هل لا تزال لحظة التغيير لديك تثير ما يكفي لتحريك بطلك؟ هل ترغب في ضبطها، في ضوء مدى معرفتك به؟ تذكر أننا نبحث عن لحظة تغيير غير متوقع ترتبط بنظرية التحكم الخطأ. يجب أن تطرق البطل مباشرة حيث يكون في أقصى هشاشته وغربته.

إذا كان الأمر كذلك، فسيؤدي به إلى الرد بطريقة غير معتادة -وقد يكون ذلك بطريقة متطرفة أو مفاجئة أو مجرد رد فعل مفرط غريب. وبسبب هذا الرد غير العادي، سيشعر القارئ والمشاهد أن شيئاً خيميائياً ما قد حدث، وأنه دخل في عالم القصة.

سوف تتخذ استجابة بطل الرواية غير العادية شكل سلوك نشط. سوف يقرر التعامل مع تداعيات هذا التغيير بطريقة عملية، لأنه تسبب في تنشيط عيبه، ولن تفشل محاولته فقط بل ستجلب له المزيد من الفوضى. (إذا قررت أن يكون في حالة إنكار مؤقت لما حدث له، فإن هذا الرفض يجب أن يجلب بطريقة أو بأخرى تهديداً متزايداً، أو يطلق حدثاً آخر يقنعه أخيراً بالتصرف.) هذا هو أول سقوط لحجر الدومينو في حبكتك المرتكزة على الشخصية. من الآن، ستحاول بناء سلسلة من الحلقات، بعضها يعزز طموحات شخصيتك وبعضها يعيقه، لكنها تثار جميعاً من جراء محاولات بطل الرواية المتغيرة للتحكم في العالم.

بينما تتنقل في أنحاء القصة، تذكر أن من المحتمل أن يطرح كل مشهد درامي على شخصيتك السؤال الدرامي نفسه: من سأكون؟ (أو من منظور القارئ: من هو هذا الشخص؟) هذا ما تدور حوله قصتك حقاً. الدراما هي اختبار مستمر لبطل الرواية. هل سيكون النسخة القديمة المعيبة من نفسه؟ أو أنه سيكون شخصاً جديداً؟

الاستهداف

قد تكون مستعداً للمضي الآن والتوجه إلى قصتك. إن كنت لا تزال متشككاً من اتجاه رحلتك، فلنلقِ نظرة فاحصة أخرى إلى مكونات نقطة الإشعال.

تعمل القصة على مستويين. هناك تغيرات جذرية تحدث على مستوى السطح، بما في ذلك كل الحركة البدنية والحوار. إنما بعد ذلك، هناك التغيرات التي تطرأ على عقل الشخصية، ولا سيما العقل الباطن (انظر القسم ٢.٣). لأن هذه العملية تركز على الشخصية، فقد كان اهتمامنا حتى الآن، وفي المقام الأول، منصباً على هذا المستوى اللاوعي الثاني. إن كنت لا تزال غير عارف إلى أين تذهب مع فكرتك، فهناك فرصة معقولة لأن يكون مستوى سطح الدراما محتاجاً إلى وقت إبداعي أطول.

عند نقطة الإشعال، يتغير شيء ما لدى الشخصية ويكشف عن عيوبها. هذا يخلق الرغبة وهي بدورها تخلق فعلاً. وهذا الفعل هو الذي يدفع الحبكة السطحية إلى الأمام. لذلك نحن في حاجة إلى تحديد هدف لشخصيتك كي تلتزم به. هذه هي "المهمة" التي سيكون عليها القيام بها – إنها على الأرجح الموصوفة في صفحة التعريف في الجزء الخلفي من كتابك أو تشكل سطر تعريف السيناريو الخاص بك.

* يجب تشغيل التوجه إلى الهدف بوساطة نقطة الإشعال، وأن تجعل البطل يريد شيئاً.

* يجب أن يكون الهدف نتاج عيبه المقدس. ما يقرر أنه يريده نابع من النواة المعيبة لشخصيته. يتفاعل كما يفعل، عند نقطة الإشعال، بسبب من هو.

* تتطور الحبكة من خلال محاولاته المعيبة لتحقيق هذا الهدف.

اطرح هذه الأسئلة:

* ما أكثر ما يرغب به في هذا العالم؟ ما الذي يتصور أنه سيجعله سعيداً إلى الأبد؟

* ما الذي يحتاج إليه على نحو لا واعٍ؟ بالطبع، ما يحتاج إليه هو تحديد عيوبه وإصلاحها. لكن كيف سيبدو هذا الحدث في الواقع؟ ما الشكل الذي سيتخذه على السطح، والمستوى الدرامي للحبكة؟

* ما الذي يجب عليه فعله حتى يحدث هذا الشيء؟

* ماذا سيحدث إذا حصلت شخصيتك على أكثر ما تريده في العالم؟ (لكن ليس ما تحتاج إليه) ما هي المشكلات غير المتوقعة التي سيجلبها ذلك؟ ماذا ستتعلم الشخصية من تلك المشكلات؟

قد ترغب أيضاً في إضافة المزيد من الدراما والخطر في نقطة الإشعال. هذا سيجعل شخصيتك تتصرف بطريقة غير عقلانية، وهذا سيزيد الدراما. حاول إضافة هذه التعقيدات إلى السيناريو الخاص بك.

* الحدث الذي جرى هو القشة الأخيرة. لقد انفصمت الشخصية الآن. لماذا؟

* اليوم هو أسوأ يوم يمكن تصوره لحدوث هذا. لماذا؟

* عليه أن يتصرف، استجابة لهذا الحدث، وعلى الفور. يجب معالجة تداعياته في غضون الـ٢٤ ساعة/ الأيام السبعة / الشهر القادم. لماذا؟

* لا يمكنه السماح لأي شخص بمعرفة سبب كون هذا الحدث كارثة مطلقة. لماذا؟

* يعني هذا الحدث أنه سيتعين عليه مواجهة الشخص الذي هو أكثر من يخاف مواجهته. لماذا؟

* شيء ضخم على المحك. ما هو؟ لماذا هو مهم جداً لديه؟



الحبكات

لا توجد طريقة حقاً لإنشاء حبكات مناسبة تعتمد على الشخصية بخلاف الغوص في المشاهد والتفكير خطوة بخطوة في كل ما قد يحدث لشخصياتك وكيفية تفاعلها. هذا للقول، إن حبكتك لا تزال في حاجة إلى شكل عام. في هذه المرحلة، قد تجد أن من المفيد إلقاء نظرة إلى تصاميم الحبكات المختلفة الموضحة في الكتب التي تتحدث عن هيكل القصة. أوصي بكتاب **داخل الغابة** للكاتب جون يورك، **الحبكات السبع الأساسية** للكاتب كريستوفر بروكر و**القصة** للكاتب روبرت ماكي. قد صنعت الآن شخصيتك، ولن تسمح لمفاتيح النجاح السحرية الظاهرة هذه بإملاء المكان الذي تذهب إليه قصتك. بدلاً من ذلك، ضعها في مكانها الصحيح -كعلامات لتحديد الطريق التي يمكنك الاختيار من بينها أو لا، كي توجه شخصياتك ذاتية الدفع.

يمكنها أن تساعد أيضاً في تحديد نقطة النهاية التي تهدف إلى تحقيقها. قد تجد من المفيد تخيل خاتمة لقصتك، حتى لو كنت تقبل أن هذا قد يتغير مع تعرّفك إلى شخصياتك بشكل أفضل وبدء الأمور المدهشة تحدث. أنت تعرف عيب بطلك. هذا يعني أن بإمكانك معرفة ما يجب إصلاحه في ذلك البطل.

* اعمل على تطوير شخصيتك الخام. قسمها إلى أربع مراحل، كل واحد منها يتحرك إلى الأمام نحو نسخة محسنة منه (على افتراض أنك ماض إلى نهاية سعيدة. أما إذا كنت تكتب تراجيديا، فإن الشخصية تضاعف من عيبها، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى تعرضها للقصاص). ما هذه الإصدارات المختلفة منها؟ ماذا يجب أن يحدث على مستوى سطح الحبكة لتحريكها وجلبها إلى حيز الوجود؟

* انثر الآن بعض الانتكاسات (المؤقتة) في تطور الشخصية، لأنها تنقلب إلى سلوك سلبي، وربما تجعلها تبدأ في التصرف بشكل أسوأ من أي وقت مضى. من أو ما الذي سيسبب حدوث هذه الانتكاسات؟

* من يقف في طريقه؟ ومن يساعده؟ سيتغير بطل الرواية من خلال لقاءاته مع هؤلاء الناس -في بعض الأحيان إلى الأفضل، وفي بعض الأحيان إلى الأسوأ. غالباً ما يعمل الخصوم على تضخيم العيب المقدس لدى بطل الرواية، في حين يفتح الحلفاء عينيه، قليلاً، حتى يتمكن من الرؤية بصورة أوضح كل ما هو مخطئ بشأنه. يجب على كل لقاء أن يعدل فيه، بطريقة أو بأخرى، نسبة إلى عيبه. يجب عليه إبعاد وجهة نظره حول هذا الموضوع، وإرسالها في اتجاه جديد تقريباً.

* من يستطيع أن يوضح له أن تلك الأشياء المدمرة التي تعرض لها، وهو يكبر، كانت خطأً؟ كيف يظهر له ذلك؟

الشيء الأكثر أهمية حين الكتابة، هو أن حبكتك يجب أن تكون سيمفونية من التغير (انظر القسم ٤.١) وعلى التغيير أن يكون متكرراً

ويحدث على مستوى أكثر من طبقة في وقت واحد. كل مشهد درامي حقيقي سوف يتحدى عيب بطلك. سوف يعمل الإجراء بطريقة ما على طرح هذا السؤال الدراماتيكي الأساسي، "من أنا؟" هل سيكون النسخة القديمة المعيبة عن نفسه؟ أو أنه سيكون شخصاً جديداً؟

إن ضمت قصتك أبطالاً عديدين، فقد تجد من المفيد العمل من خلال نهج العيب المقدس لكل منهم. أشجعك على التفكير في كيفية اتصال كل بطل مع عيب الآخر. قد تكون لديهم إصدارات مختلفة من المشكلة نفسها، التي تفشل في مواجهة بعضها بعضاً، ما يجعلها أفضل أو أسوأ، حسب احتياجات الحبكة. في الأفلام الكوميدية الرومانسية أو أفلام الأصدقاء، غالباً ما يعيش الطرفان في عيبين متعارضين. حينها يجتمعان، يشفيان.

اللحظة الإلهية (أم لا)

هل ستمنح شخصيتك نهاية سعيدة؟ أي، هل ستعمل شخصيتك على كيفية علاج عيوبها؟ أو أنها ستكون نهاية تراجيدية؟ أو ستكون مزيجاً "حامض حلو" من الاثنين؟ إن كانت النهاية سعيدة، فستذهب إلى "اللحظة الإلهية" (انظر القسم ٤.٣) التي يحقق فيها بطلك في النهاية ما يحتاج إليه في العالم الخارجي بإتقانه أخيراً من يكون في عالمه الداخلي – وسوف تحوز شخصيتك سيطرة كاملة إلهية على كل شيء للحظة واحدة سعيدة. أما إن كانت النهاية مأساوية تراجيدية، فسوف يفشل البطل في معالجة عيوبه، ومن المرجح أن تكون العواقب وخيمة، وأن تتخذ شكلاً من أشكال العقوبات القبلية وهي -الإذلال أو النبذ أو الموت.

بالطبع، قد لا ترغب في عمل كل ذلك وتختار نهاية غامضة وحديثة. إن كان الأمر كذلك، فلا يزال من الجيد إليك أن تكون لديك قبضة قوية على الإصدارات المتميزة عمن تكونه تلك الشخصية، وأن تكون ماهراً ومتعمداً في توضيح وجهة نظرك، خشية أن تبدو كما لو أنك اخترت عدم المشاركة في قرار بسبب عدم تحليك بالشجاعة الإبداعية.

وأياً كانت النهاية التي تختارها، إن كنت ترغب في أن تكون مرضية (على الأقل للجمهور الغربي الراهن)، فهي في حاجة إلى تقديم إجابة راسخة عن السؤال الدرامي -ونحتاج إلى أن نرى، في نهاية كل الفوضى والدراما الرائعة، من هو بطل الرواية حقاً.

ملاحظة حول النص

أُعدّ هذا الكتاب بناء على دورات الكتابة المستوحاة من البحوث التي أجريت لمشاريع الكتابة المختلفة. وعلى هذا النحو، فإنه يشتمل على أجزاء من مواد، أعيدت كتابتها في الغالب، من كتبي السابقة **الهراطقة** (دار بيكادور ٢٠١٣) و **سيلفي** (دار بيكادور ٢٠١٧) بالإضافة إلى مقال يظهر في **مجموعة آخرون** (أنباوند ٢٠١٩).

دقق هذه المخطوطة اثنان من الخبراء المعروفين، عالمة الأعصاب البروفيسورة صوفي سكوت والعالم النفسي الدكتور ستيوارت ريتشي. وأنا ممتن للغاية لهما على حد سواء لتعليقاتهما، والتصحيحات والمساعدة في حل المشكلات. أي أخطاء تبقى في النص هي مسؤوليتي بالكامل. وإذا رصدت أياً منها، فسأكون ممتناً لو تكرمت بإبلاغي عبر موقع الويب الخاص بي willstorr.com حتى أتمكن من التحقق، وإذا لزم الأمر، تصحيح أي إصدارات مستقبلية من هذا الكتاب.

تعريف بالكاتب

ويل ستور، صحافي وروائي حاز جوائز عدة، وقد ظهرت أعماله في الجارديان وصنداي تايمز ونيويوركر ونيويورك تايمز. بين كتبه: **صورة سيلفي، كيف أصبح الغرب مهووساً بنفسه**، وكتاب: **غير قابل للإقناع، مغامرات مع أعداء العلم.**

تعد دورات الكتابة الخاصة به بين أكثر العروض المطلوبة في Guardian Masterclasses وأكاديمية Faber. يعيش في كينت، إنجلترا.

تعريف بالمترجم

مأمون الأمين الزائدي.

قاص ومترجم. من مواليد مدينة طرابلس - ليبيا. صدر له:

الأدب المترجم،

١- حديقة استوائية: أوليف سنيور- سلسلة إبداعات عالمية. المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب - الكويت.

٢- ليل الصليب المعقوف. كاثرين بوردكين. دار الكا.

٣- سيرة ذاتية للأحمر. آن كارسون -دار نينوى للدراسات والنشر - دمشق.

٤- بضع جمل قصيرة عن الكتابة. الأمريكي فيرلين كلينكنبورغ - دار نينوى للدراسات والنشر - دمشق.

٥- ترجمات أدبية. مختارات من أعمال أدبية عالمية. منشورات موقع بلد الطيوب الثقافي الليبي.

٦- الفارس: مختارات من أعمال الكاتب الروسي دانيال خارمس- دار هن للنشر.

٧- قصة أسناني. فاليريا لوزيلي. موقع بلد الطيوب الثقافي.

قيد النشر:

٨- ركن التأمل. جيني أوفيل. دار مدارك للنشر.

٩- مغادراً محطة أتوتشا. بن ليرنر. دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع.

١٠- إصلاح آنا كارنينا. فيف غروسكوب. دار مدارك للنشر.

١١- الخيمة الحمراء: أنيتا ديامنت. دار الرافدين للنشر.

١٢- المكتبة الجهنمية- دانيال كالدر - دار نينوى للدراسات والنشر - دمشق.

غير منشور:

١- محنة الشعر. بيلي كولنز.

٢- خيارات متعددة. أليخاندرو ثامبرا.

٣- أب بعيد. أنطونيو سكارميتا.

٤- على شيء أن يحدث لاحقاً. أندرو مايكل روبرتس.

٥- نفساً من حياة. كلاريس ليسبكتور.ج١

الأعمال الأدبية:

- رمل أزرق - رواية قصيرة: دار نينوى للدراسات والنشر ٢٠١٩ - دمشق.

مخطوطات:

- سنذروك ريح- مجموعتان قصصيتان ونصوص.

ملاحظات ومصادر

1 - Evolutionary Psychology, Robin Dunbar, Louise Barrett, John Lycett (Oneworld, 2007) p. 133.
2 - Grandparents: The Storytellers Who Bind Us. Alison Gopnik, Wall Street Journal, 29 March 2018.
3 - The Origins of Creativity, Edward O. Wilson (Liveright, 2017) pp. 22–24.
4 - The Righteous Mind, Jonathan Haidt (Allen Lane, 2012) p. 281.
5 - The Hero with a Thousand Faces, Joseph Campbell (Fontana, 1993).
6 - The Art of Fiction, John Gardner (Vintage, 1993) p. 3.
٧ - تعليق صادر عن البروفيسور صوفي سكوت في أثناء مراجعة المخطوط أغسطس ٢٠١٨.
8 - The Self-Illusion, Bruce Hood (Constable and Robinson, 2011) p. 125.
9 - Incognito, David Eagleman (Canongate, 2011) p. 1.
10 - The Brain, Michael O'Shea (Oxford University Press, 2005) p. 8.
11 - The Domesticated Brain, Bruce Hood (Pelican, 2014) p. 70.
12 - Into the Woods, John Yorke (Penguin, 2014) p. 270.
13 - Halliwell's Filmgoer's Companion, Leslie Halliwell (Granada, 1984) p. 307.
14 - Curious, Ian Leslie (Quercus, 2014) p. 56.
15 - The Psychology of Curiosity, George Lowenstein, Psychological Bulletin, 1994, Vol. 116. No 1. pp. 75–98.
16 - An Information-Gap Theory of Feelings about Uncertainty, Russell Golman and George Loewenstein (Jan 2016).
17 - 'The Psychology of Curiosity', George Lowenstein, Psychological Bulletin,1994, Vol. 116. No. 1. pp. 75–98.
18 - 'The Psychology and Neuroscience of Curiosity', Celeste Kidd and Benjamin Y. Hayden, Neuron, 4 November 2015: 88(3): 449–460.
19 - 'The Psychology of Curiosity', George Lowenstein, Psychological Bulletin, 1994, Vol. 116. No. 1. pp. 75–98.
20 - J. J. Abrams, 'The Mystery Box', TED talk, March 2007.
21 - 'Exploring the Mysteries of the Brain , Gareth Cook, Scientific American, 6 Oct 2015.
22 - The Brain, Michael O'Shea (Oxford University Press, 2005) p. 5.
23 - Incognito, David Eagleman (Canongate, 2011) pp. 7–370.
24 - 'Why Do We Blink so Frequently?', Joseph Stromberg, Smithsonian, 24 Dec 2012.
25 - Susan Blackmore, Consciousness (Oxford University Press, 2005) p. 57.
26 - T. J. Smith, D. Levin & J. E. Cutting, 'A window on reality: Perceiving edited moving images', Current Directions in Psychological Science, 2012, Vol. 21, pp. 107–113.

27 - Daniel J. Simons, Christopher F. Chabris, Gorillas in our midst: sustained inattentional blindness for dynamic events, Perception, 1999, Vol. 28, pp. 1059–1074
28 - Daniel J. Simons and Michael D. Schlosser, 'Inattentional blindness for a gun during a simulated police vehicle stop', Cognitive Research: Principles and Implications, 2017, 2:37.
29 - The Case against Reality, Amanda Gefter, The Atlantic, 25 April 2016.
30 - How Emotions Are Made, Lisa Feldman-Barrett (Picador 2017) p. 146.
31 - 'You can thank your fruit-hunting ancestors for your color vision', Michael Price, Science, 19 Feb 2017.
32 - Head Trip, Jeff Warren (Oneworld, 2009) p. 38.
33 - Head Trip, Jeff Warren (Oneworld, 2009) p. 31.
34 - The Storytelling Animal, Jonathan Gottschall (HMH, 2012) p. 82.
35 - Louder than Words, Benjamin K. Bergen (Basic, 2012) p. 63
من المثير للدهشة أن الدراسات ذات الصلة تشير إلى أن الدماغ لا يفرق كثيراً بين القصص التي يرويها ضمير المتكلم ("أنا") وضمير الغائب ("هو" أو" هي"). فبالنظر إلى السياق الكافي، يميل الدماغ إلى اتخاذ "منظور المراقب"، كما لو كان يشاهد فعل القصة عن بُعد.
36 - Louder than Words, Benjamin K. Bergen (Basic, 2012) p. 118.
37 - Louder than Words, Benjamin K. Bergen (Basic, 2012) p. 99.
38 - Louder than Words, Benjamin K. Bergen (Basic, 2012) p. 119.
39 - 'Differential engagement of brain regions within a" core" network during scene construction', Jennifer Summerfield, Demis Hassabis & Eleanor Maguire, Neuropsychologia, 2010, Vol. 48, 1501–1509.
40 - http://www.lettersofnote.com/2012/04/c-s-lewis-on-writing.html
٤١ – الدرس الأخير عن الدماغ الذي يصنع النماذج هو أن البساطة أمر بالغ الأهمية. فمجال اهتمام الإنسان ضيق. يقول البروفيسور روبرت سابولسكي، عالم الأحياء العصبية: "كل ما يتعلق بماضينا البشري"، يشجعنا على أن نكون مستجيبين لوجه واحد في كل مرة. أدمغتنا لها طبيعة الصياد والجامع، تخصصت في التركيز على فريسة واحدة وثمرة فاكهة ناضجة واحدة أو كونفدرالية قبلية واحدة. هذا الضيق هو السبب في أن القصص غالباً ما تبدأ ببساطة، من منظور شخص واحد، أو تتمحور حول مشكلة واحدة.
42 - The Domesticated Brain, Bruce Hood (Pelican, 2014).
43 - 'The Domestication of Human', Robert G. Bednarik, 2008, Anthropologie XLVI/I pp. 1–17.
44 - Evolutionary Psychology, Robin Dunbar, Louise Barrett, & John Lycett (Oneworld, 2007) p. 62.
45 - On the Origin of Stories, Brian Boyd (Harvard University Press, 2010) p. 96.

46 - On the Origin of Stories, Brian Boyd (Harvard University Press, 2010) p. 96.
47 - The Self-Illusion, Bruce Hood (Constable and Robinson, 2011) p. 29.
48 - 'Effortless Thinking', Kate Douglas, New Scientist, 13 December 2017.
49 - Mindwise, Nicholas Epley (Penguin, 2014) p. xvii.
50 - Mindwise, Nicholas Epley (Penguin, 2014) p. 65.
51 - Mindwise, Nicholas Epley (Penguin. 2014) p. 62.

إنه يقول الكثير عن غرائز المخ الطبيعية في سرد القصص وأن هذه العمليات تبدو نشطة بشكل خاص عندما تسوء الأمور. سواء كانت سيارة أم كمبيوتر، كلما تعطلت، زاد احتمال تعامل مالكيها مع الأمر كما لو كان لديها "عقل خاص بها". كان إيبلي قد أخضع أصحاب مثل هذا التفكير بفحص بالأشعة." لقد وجدنا أن المناطق العصبية نفسها المتعلقة بالتفكير في عقول الآخرين كانت منشغلة أيضاً حين التفكير في هذه الأدوات التي لا يمكن التنبؤ بها". حينما تندلع المشكلات، حينما تفشل توقعات الدماغ، ننتقل إلى وضع القصة، ويثار مجال اهتمامنا الضيق، ونصبح متنبهين. وها نحن أولاء، هناك عقل يستمد للعمل في عالم القصص الخيالية للآخرين.

52 - 'Introduction of Writer's Inner Voices', Charles Fernyhough, 4 June 2014, http://writersinnervoices.com.
53 - 'Fictional characters make" experiential crossings" into real life, study finds', Richard Lea, Guardian, 14 Feb 2017.
54 - On Filmmaking, Alexander Mackendrick (Faber & Faber, 2004) p. 168.
55 - Meaning-based guidance of attention in scenes as revealed by meaning maps', John M. Henderson & Taylor R. Hayes, Nature, Human Behavior, 2017, Vol. 1, pp. 743–747.
56 - Subliminal, Leonard Mlodinow (Penguin, 2012) p. 24.
57 - Subliminal, Leonard Mlodinow (Penguin, 2012) p. 21.
58 - I Is an Other, James Geary (Harper Perennial, 2012) p. 5.
59 - Louder than Words, Benjamin K. Bergen (Basic, 2012) pp. 196–206.
60 - 'Metaphorically feeling: Comprehending textural metaphors activates somatosensory cortex' , Simon Lacey, Randall Stilla, K. Sathian, Brain and Language, Vol. 120, Issue 3, March 2012, pp. 416–421.
61 - Politics and the English Language, George Orwell (Penguin, 1946).
62 - Louder than Words, Benjamin K. Bergen (Basic, 2012) p. 206.
63 - Subliminal, Leonard Mlodinow (Penguin, 2012), p. 68.
64 - Strangers to Ourselves, Timothy D. Wilson, (Belknap Harvard, 2002), p.24.
65 - The Social Animal, David Brooks (Short Books, 2011) p. x.
66 - The Evolution of Myths', Julien d'Huy, Scientific American, December 2016.
67 - Thinking, Fast and Slow, Daniel Kahneman (Penguin, 2011) p. 50.

68 - Film Technique and Film Acting, Vsevolod Pudovkin (Grove Press, 1954) p. 140.

وفقاً لبعض الروايات، كانت اللقطة الثالثة لامرأة جذابة تتكئ على كرسي في استرخاء، حيث كان الجمهور يتوقع الشهوة في الممثل. في ترجمة ١٩٥٤ لكتابه "تقنية الأفلام والتمثيل السينمائي"، يصف بودوفكين الدب.

69 - Personality, Daniel Nettle (Oxford University Press, 2009) p. 190.

70 - The Consciousness Instinct, Michael Gazzaniga (Farrahr, Straus and Giroux, 2018) pp. 136–138.

71 - Six Impossible Things before Breakfast, Lewis Wolpert (Faber & Faber, 2011) pp. 36–38.

72 - The Power of Myth, Joseph Campbell with Bill Moyers (Broadway Books, 1998) p. 3.

73 - 'A Coordinated Analysis of Big-Five Trait Change Across 16 Longitudinal Samples', Elieen Graham et al. PrePrint: https://psyarxiv.com/ryjpc/.

74 - 'The Five-Factor Model in Fact and Fiction', Robert R. McCrae, JamesFGaines, MarieA.Wellington,2012,10.1002/9781118133880.hop205004.

75 - Personality Psychology, Larsen, Buss & Wisjeimer (McGraw Hill, 2013),

تم تجميع "تصنيف من أحد عشر تكتيكاً للتلاعب". (ص ٤٢٧):

ساحر (سأحاول أن اكون محباً عندما أطلب إليها أن تفعل ذلك)

الإكراه (سأصرخ في وجهه حتى يفعل ذلك)

معاملة صامتة ('أنا لن أرد عليها حتى تفعل ذلك')

المنطقية (سأشرح لماذا أريده أن يفعل ذلك)

الانحدار ("سأتمض حتى تفعل ذلك")

إهانة الذات ("سأتصرف خاضعاً حتى يفعل ذلك")

الاحتجاج بالمسؤولية ('ساجعلها تلتزم فعل ذلك')

الصلابة ("سأضربه حتى يفعل ذلك")

متعة الاستقراء ("سأريها كم هو ممتع فعل ذلك")

المقارنة الاجتماعية ('أخبره أن اي شخص آخر يفعل ذلك')

المكافأة النقدية ('سأعرض عليها المال حتى تفعل ذلك')

76 - Such Stuff as Dreams, Keith Oatley (Wiley-Blackwell, 2011) p. 95.

77 - Personality Psychology, Larsen, Buss & Wisjeimer (McGraw Hill, 2013) p. 69.

78 - 'Sextraversion', Dr David P. Schmidt, Psychology Today, 28 June 2011.

79 - Personality, Daniel Nettle (Oxford University Press, 2009) p. 177.
80 - Personality Psychology, Larsen, Buss & Wisjeimer (McGraw Hill, 2013) p. 70.
81 - Personality Psychology, Larsen, Buss & Wisjeimer (McGraw Hill, 2013) p. 69.
82 - Personality, Daniel Nettle (Oxford University Press, 2009) p. 177.
يذكر نتل رقماً هو ٧٠ في المئة، لكن أحد مدققي المختصين، وهو البروفسور ستيوارت ريتشي، حذرني من أن هناك دراسات قوية أخرى وجدت نتائج أقل دراماتيكية، وكانت نسبة ٦٠٪ رقماً أكثر دقة حين الاقتباس منه.

83 - Personality, Daniel Nettle (Oxford University Press, 2009) p. 7.
84 - Snoop, Sam Gosling (Basic Books, 2008) p. 19.
85 - The Social Animal, David Brooks (Short Books, 2011) p. 47.
86 - The Self-Illusion, Bruce Hood (Constable and Robinson, 2011) p. 22.
87 - Brain and Culture, Bruce Wexler (MIT Press, 2008) p. 134. See also: C. M. Walker & T. Lombrozo, 'Explaining the moral of the story', Cognition, 2017, 167, 266–281.
88 - 'A History of Children's Play and Play Environments', Joe L. Frost (Routledge, 2009) p. 208.
89 - 'The Construction of the Self', Susan Harter (Guildford Press, 2012) p. 50.
90 - 'The Geography of Thought', Richard E. Nisbett (Nicholas Brealey, 2003). A fuller exploration of these ideas features in my book Selfie (Picador, 2017) in Book Two: The Perfectible Self.

٩١ - هذه الاختلافات لا تزال منتشرة حتى اليوم. إذا عرضت على طالب آسيوي رسماً كاريكاتورياً لحوض سمكة وتتبعت حركة العين في الألف جزء من الثانية، فإنه سيفحص المشهد بأكمله دون وعي، في حين يركز نظيره الغربي بشكل أكبر على السمكة المهيمنة ذات الألوان الزاهية في المقدمة. اسألهما عما شاهداه وسيبدأ وصف الآسيوي في الأرجح من السياق -"لقد رأيت حوض سمك" -مقارنةً بالغربي الفرداني -"لقد رأيت سمكة". اسألهما عن رأيهما في تلك السمكة المفردة، ومن المرجح أن يقول الغربي: "لقد كانت القائدة" ويفترض الشرقي أنها ارتكبت خطأً لأنها مستبعدة من المجموعة.

هذه الاختلافات الثقافية تخلق تجارب مختلفة اختلافاً جذرياً في الحياة والنفس والقصة. حينما يُطلب إلى الغربيين إجراء "رسم اجتماعي" لأنفسهم فيما يتعلق بكل شخص يعرفونه، يميل الغربيون إلى رسم أنفسهم كدائرة كبيرة في الوسط، ويميل الشرقيون إلى جعل أنفسهم صغاراً، باتجاه الحافة. في الصين، على عكس الغرب، يحظى الطلاب المتواضعون والعاملون بدأب بشعبية، في حين أن الخجل يعدّ جودة قيادية. تبدأ مثل هذه الاختلافات في النماذج العصبية ومن ثم تتحكم في تصورنا للواقع. أخبرني العالم النفساني

البروفيسور ريتشارد نيسبيت "ليس الأمر مجرد أن تفكير الشرقيين في العالم مقارنة يحدث بشكل مختلف"، "بل إنهم يرون عالماً مختلفاً حرفياً". يمكن أن يؤدي هذا إلى نشوب صراعات خطرة، حيث لا ينظر أحد الطرفين ببساطة إلى حقائق أخلاقية تبدو واضحة للطرف الأخر. وقال نيسبيت: "الصينيون على استعداد لقبول فكرة معاقبة شخص ظلماً إذا كان ذلك يجمل المجموعة في وضع أفضل". هذا يغضب الغربيين الذين هم موجهون نحو الحقوق الفردية. إنها، بالنظر إليهم، (أي الصينين) فالمجموعة هي كل شيء.

92 - 'Life on Purpose' , Victor Stretcher (Harper One, 2016) p. 24.

93 - The Storytelling Animal, Jonathan Gottschall (HMH, 2012) p. 33.

94 - The Autobiographical Self in Time and Culture, Qi Wang (Oxford University Press, 2013) pp. 46, 52.

٩٥ – مقابلة مع المؤلف.

96 - The Redemptive Self, Dan P. McAdams (Oxford University Press, 2013) p. xii

97 - Brain and Culture, Bruce Wexler (MIT Press, 2008) p. 9.

98 - Brain and Culture, Bruce Wexler (MIT Press, 2008) p. 9.

99 - The Happiness Hypothesis, Jonathan Haidt (Arrow, 2006) p. 65.

100 - The Political Brain, Drew Westen (Public Affairs, 2007) pp. x–xiv.

101 - A fuller exploration into confirmation bias features in my book The Heretics (Picador, 2013), in chapter six: 'The Invisible Actor at the Centre of the World'.

102 - 'Myside Bias, Rational Thinking, and Intelligence', Keith E. Stanovich, Richard F. West, Maggie E. Toplak, Current Directions in Psychological Science, 2013, Vol. 22, Issue 4.
'Cognitive Sophistication Does Not Attenuate the Bias Blind Spot', Richard F. West, Russell J. Meserve, and Keith E. Stanovich, Journal of Personality and Social Psychology, 4 June 2012.

103 - This is the thesis of The Enigma of Reason by Hugo Marcier and Dan Sperber (Allen Lane, 2017).

104 - 'Has every conversation in history been just a series of meaningless beeps?', Charlie Brooker, Guardian, 28 April 2013.

105 - 'You Are Not So Smart with David McRaney', The Neuroscience of Changing Your Mind, Episode 93, 13 Jan 2017.

106 - 'The Illusion of Moral Superiority', B. M. Tappin, R. T. McKay, Soc Psychol Personal Sci, 2017, Aug 8(6):623–631.

107 - 'Motivated misremembering: Selfish decisions are more generous in hindsight', Ryan Carlson, Michel Marechal, Bastiaan Oud, Ernst Fehr, Molly Crockett, 23 July 2018. PrePrint accessed at: https://psyarxiv.com/7ck25/

108 - 'The" real you" is a myth – we constantly create false memories to achieve the identity we want', Giuliana Mazzoni, The Conversation, 19 Sept 2018.

109 - 'Changing beliefs and memories through dream interpretation' , Giuliana A. L. Mazzoni, Elizabeth F. Loftus, Aaron Seitz, Steven J. Lynn, Applied Cognitive Psychology, Vol. 13, Issue 2, April 1999, pp. 125–144.
110 - Mistakes Were Made (But Not By Me), Carol Tavris and Elliot Aronson (Pinter and Martin, 2007) p. 76.
111 - Mindwise, Nicholas Epley (Penguin, 2014) p. 54.
112 - 'The Illusion of Moral Superiority', B. M. Tappin, R. T. McKay, Soc Psychol Personal Sci, 2017, Aug;8(6): 623–631.
113 - 'Motivated misremembering: Selfish decisions are more generous in hindsight', Ryan Carlson, Michel Marechal, Bastiaan Oud, Ernst Fehr, Molly Crockett, 23 July 2018. PrePrint accessed at: https://psyarxiv.com/7ck25.
114 - The Happiness Hypothesis, Jonathan Haidt (Heinemann, 2006) p. 73.
115 - 'Behind bars but above the bar: Prisoners consider themselves more prosocial than non-prisoner' , Constantine Sedikides, Rosie Meek, Mark D. Alicke and Sarah Taylor, British Journal of Social Psychology, 2014, 53, 396–403.
116 - Hitler's World View: A Blueprint for Power, Eberhard Jäckel (Harvard University Press, 1981) p. 65.
117 - Ordinary Men, Christopher R. Browning (Harper Perennial, 2017) p. 73.
118 - The Happiness Hypothesis, Jonathan Haidt (Heinemann, 2006) p.
١١٩ - مقابلة مع المؤلف.
120 - 'Confabulation: why telling ourselves stories makes us feel OK', Lisa Bortolotti, Aeon, 13 February 2018.
121 - My account of Gazzaniga's confabulation experiments is sourced from his books Who's In Charge? (Robinson, 2011) and Human (Harper Perennial, 2008). Another excellent telling can be found in The Happiness Hypothesis, Jonathan Haidt (Heinemann, 2006).
122 - Who's in Charge?, Michael Gazzaniga (Robinson, 2011) p. 85.
123 - Mindwise, Nicholas Epley (Penguin, 2014) p. 30.
124 - Subliminal, Leonard Mlodinow, (Penguin, 2012) p. 177.
125 - Incognito: The Secret Lives of the Brain, David Eagleman (Canongate, 2011) p. 104.
126 - Incognito: The Secret Lives of the Brain, David Eagleman (Canongate, 2011) p. 137.
127 - Altered Egos: How the Brain Creates the Self, Todd E. Feinberg (Oxford University Press, 2001) pp. 93–99.
128 - Altered Egos: How the Brain Creates the Self, Todd E. Feinberg (Oxford University Press, 2001) pp. 93–99.
129 - 'Alien Hand Syndrome sees woman attacked by her own hand', Dr Michael Mosley, 20 January 2011.
130 - The Uses of Enchantment, Bruno Bettelheim (Penguin, 1976) p. 30.
131 - The Uses of Enchantment, Bruno Bettelheim (Penguin, 1976) p. 66.
132 - Making Stories, Jerome Bruner (Harvard University Press, 2002) p. 26.
133 - Who Are You Really?, Brian Little (Simon & Schuster, 2017) p. 25.

134 - Story, Robert McKee (Methuen, 1999) p. 138.
135 - Who's In Charge?, Michael Gazzaniga (Robinson, 2011) p. 315.
136 - Grooming, Gossip and the Evolution of Language, Robin Dunbar (Faber & Faber, 1996), Kindle Locations 1255–1256.
137 - Evolutionary Psychology, David M. Buss (Routledge, 2016) p. 84.
138 - The Origins of Creativity, Edward O. Wilson (Liveright, 2017) p. 114.
139 - Evolutionary Psychology, David M. Buss (Routledge, 2016) p. 84.
140 - Evolutionary Psychology, Robin Dunbar, Louise Barrett, John Lycett (Oneworld, 2007) p. 133.
141 - Grooming, Gossip and the Evolution of Language, Robin Dunbar (Faber & Faber, 1996), Kindle Locations 1152–1156.
142 - Evolutionary Psychology by Robin Dunbar, Louise Barrett, John Lycett (Oneworld, 2007) p. 112.
143 - On The Origin of Stories, Brian Boyd (Harvard University Press, 2010)p. 64.
144 - O. S. Curry, D. A. Mullins, H. Whitehouse. Is it good to cooperate? 'Testing the theory of morality-as-cooperation in 60 societies', Current Anthropology, 15 July 2017.
145 - Just Babies, Paul Bloom (Bodley Head, 2013) p. 27.
146 - Just Babies, Paul Bloom (Bodley Head, 2013) p. 27.
147 - The Power of Myth, Joseph Campbell with Bill Moyers (Broadway Books, 1998) p. 126.
148 - The Seven Basic Plots, Christopher Booker (Continuum, 2005) p. 555.
149 - The Domesticated Brain, Bruce Hood (Pelican, 2014) p. 195.
150 - Comeuppance, William Flesch (Harvard University Press, 2009) p. 43.
151 - Grooming, Gossip and the Evolution of Language, Robin Dunbar (Faber & Faber, 1996), Kindle Locations 2911–2917.
152 - Comeuppance, William Flesch (Harvard University Press, 2009) p. 126.
153 - Moral Tribes, Joshua Greene (Atlantic Books, 2013) p. 45. Gossip-type behaviour has even been shown in three-year-olds: Preschoolers affect others' reputations through prosocial gossip: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/bjdp.12143/abstract?campaign=woletoc.
154 - Just Babies, Paul Bloom (Bodley Head, 2013) p. 95.
155 - The Redemptive Self, Dan P. McAdams (Oxford University Press, 2013) p. 29.
156 - 'Is the Desire for Status a Fundamental Human Motive? A Review of the Empirical Literature', C. Anderson, J. A. D. Hildreth & L. Howland, Psychological Bulletin, 16 March 2015.
157 - On the Origin of Stories, Brian Boyd (Harvard University Press, 2010) p. 109.
158 - 'Is the Desire for Status a Fundamental Human Motive? A Review of the Empirical Literature', C. Anderson, J. A. D. Hildreth & L. Howland, Psychological Bulletin, 16 March 2015.

159 - Behave, Robert Sapolsky (Vintage, 2017) p. 323.
160 - Evolutionary Psychology, David M. Buss (Routledge, 2016) p. 49.
161 - Behave, Robert Sapolsky (Vintage, 2017) p. 428.
162 - Our Inner Ape, Frans de Waal (Granta, 2005) p. 68.
163 - Our Inner Ape, Frans de Waal (Granta, 2005) p. 75. Of course, humans, too, root for the underdog: The Appeal of the Underdog, Joseph A. Vandello, Nadav P. Goldschmied and David A. R. Richards, Pers Soc Psychol Bull, 200, 33: 1603.
164 - The Seven Basic Plots, Christopher Booker (Continuum, 2005) p. 556.
165 - The Seven Basic Plots, Christopher Booker (Continuum, 2005) p. 268.
166 - Behave, Robert Sapolsky (Vintage. 2017) p. 67.
167 - Behave, Robert Sapolsky (Vintage, 2017) p. 67.
168 - Palaeolithic Politics in British Novels of the Longer Nineteenth Century, Joseph Cattoll et al., accessed at: http://www.personal.psu.edu/~j5j/papers/PaleoCondensed.pdf
169 - Such Stuff as Dreams, Keith Oatley (Wiley-Blackwell, 2011) p. 94.
170 - 'Humiliation: its Nature and Consequences', Walter J. Torres and Raymond M. Bergner, Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law Online, June 2010, 38 (2) 195–204.
171 - Comeuppance, William Flesch (Harvard University Press, 2009) p. 159
172 - The Written World, Martin Puchner (Granta 2017) pp. 46–59
173 - The Written World, Martin Puchner (Granta 2017) p. 54.
174 - 'Cooperation and the evolution of hunter-gatherer storytelling', Daniel Smith et al., Nature Communications, Volume 8, Article number: 1853, 5 December 2017.
175 - Subliminal, Leonard Mlodinow (Penguin, 2012) p. 165.
176 - The Political Brain, Drew Westen (Public Affairs, 2007) p. xvi.
177 - Capitalism is Exploitation: https://www.youtube.com/watch?v=9B-RkNRGH9s
CapitalismisLiberation:https://www.youtube.com/watch?v=kOomUpEdLE4&list=UUFHCypPBiy5cpLKFX11q0QQ
178 - Our Inner Ape, Frans de Waal (Granta, 2005) p. 5.
179 - Our Inner Ape, Frans de Waal (Granta, 2005) p.132.
180 - Our Inner Ape, Frans de Waal (Granta, 2005) pp. 24, 132
181 - 'Intergroup Perception in the Social Context: The Effects of Social Status and Group Membership on Perceived Out-Group Homogeneity', Markus Brauer, Journal of Experimental Social Psychology, 37 (2001): 15–31.
182 - The Domesticated Brain, Bruce Hood (Pelican, 2014) p. 278; Behave, Robert Sapolsky (Vintage 2017) p. 288.
183 - 'Jud Süss: The Film That Fuelled the Holocaust', Gary Kidney, Warfare History Network, 23 March 2016.
184 - 'Evil Origins: A Darwinian Genealogy of the Popcultural Villain', J. Kjeldgaard-Christiansen, Evolutionary Behavioral Sciences, 2015, 10(2), 109–122.

185 - The Uses of Enchantment, Bruno Bettelheim (Penguin, 1976) p. 10.
186 - The Domesticated Brain, Bruce Hood (Pelican, 2014) p. 116.
187 - 'Why your brain needs touch to make you human', Linda Geddes, New Scientist, 25 February 2015.
188 - The Popularity Illusion, Mitch Prinstein (Penguin, 2018) Kindle location 1984.
189 - The Popularity Illusion, Mitch Prinstein (Penguin, 2018) Kindle location 2105.
190 - The Popularity Illusion, Mitch Prinstein (Penguin, 2018) Kindle location 2111.
191 - On Film-Making, Alexander Mackendrick (Faber & Faber, 2004) p. 106
192 - The Happiness Hypothesis, Jonathan Haidt (Arrow, 2006) p. 22.
193 - Brain and Culture, Bruce Wexler (MIT Press, 2008) pp. 76–77.
194 - The Sense of Style, Steven Pinker (Penguin, 2014) p. 147.
195 - Mindwise, Nicholas Epley (Penguin, 2014) p. 50.
196 - The Domesticated Brain, Bruce Hood (Pelican, 2014) p. 222.
197 - The Political Brain, Drew Westen (Public Affairs, 2007) p. 57.
198 - Personality, Daniel Nettle (Oxford University Press, 2009) p. 87.
199 - 'The real-life story of a computer game addict who played for up to 16 hours a day by Mark Smith', Wales Online, 18 Sept 2018.
200 - 'S Korea child starves as parents raise virtual baby', BBC News, 5 March 2010.
201 - Who Are You Really?, Brian Little (Simon & Schuster, 2017) p. 45.
202 - Life on Purpose, Victor Stretcher (Harper One, 2016) p. 27.
203 - I wrote about Steve Cole's work in the New Yorker ('A Better Kind of Happiness', 7 July 2016).
204 - 'A meaning to life: How a sense of purpose can keep you healthy', Teal Burrell, New Scientist, 25 Jan 2017.
205 - 'Purpose in Life as a Predictor of Mortality Across Adulthood', Patrick Hill and Nicholas Turiano, Psychological Science, May 2014, 25(7) pp. 1487–96.
206 - Video lecture: 'Dopamine Jackpot! Sapolsky on the Science of Pleasure', http://www.dailymotion.com/video/xh6ceu_dopamine-jackpot-sapolsky-on-the-science-of-pleasure_news.
207 - The Bestseller Code, Jodie Archer & Matthew L. Jockers (Allen Lane, 2016) p. 163.
208 - 'The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes', Andrew J. Reagan, Lewis Mitchell, Dilan Kiley, Christopher M. Danforth, Peter Sheridan Dodds, EPJ Data Science, 5:31, 4 November 2016.

٢٠٩ – يختلف محللو القصة حول طبيعة تغيير الشخصية. يقول بعضهم إن الأبطال يحولون طابعهم الأساسي، وبعضهم الآخر يكشفون عن جزء كان مخفياً سابقاً. لكلا الموقفين مزية. حينما تتغير الشخصيات، فإننا نفرض أنموذجاً لا شعورياً للذات أفضل في الهيمنة، ما

يعزز الشبكات العصبية التي تستحضر هذه الذات إلى الوجود، لذلك يفوز في كثير من الأحيان في المناقشات العصبية التي تتحكم في نهاية المطاف في سلوك الشخصية. من خلال القيام بذلك، تقوم الشخصيات بتوسيع هويتها، ما يمنحها مرونة أكبر من محتواها الأساسي، الذي بدوره يمنحها مجموعة متنوعة من الأدوات للتحكم في عالم البشر.

من أجل البساطة، كان تركيزنا على الرحلة المتغيرة للبطل الفرد. لكن، من المؤمل أن نحتاج إلى القول إن جميع الشخصيات المهمة في القصة تمر برحلات التغيير، وإن كان ذلك بطرائق خاضعة لبطل الرواية. جميعهم يُسألون هذا السؤال غير الواعي حتى يتم الانتهاء من الحبكة. كلهم يواصلون التغيير. ربما لن تكون هذه التغييرات خطية. ستتحرك الشخصيات ذهاباً وإياباً وإلى الأعلى والأسفل، لكن التغيير لا يتوقف أبداً. الحبكة الغامرة هي سمفونية جميلة ومعقدة من التغيير، لأن الأدمغة مهووسة بالتغيير.

210 - Deviate, Beau Lotto (W&N, 2017) Kindle location 685.
211 - Examining the arc of 100,000 stories: a tidy analysis by David Robinson, http://varianceexplained.org/r/tidytext-plots, 26 April 2017.
212 - Maps of meaning video lectures. Jordan Peterson, 2017: Marionettes & Individuals Part Three (01:35)
213 - The Self-Illusion, Bruce Hood (Constable, 2011) p. 51.
214 - The Domesticated Brain, Bruce Hood (Pelican, 2014) p. 115.
215 - Redirect, Timothy D. Wilson (Penguin, 2013) p. 268.
216 - The Cultural Animal, Roy Baumeister (Oxford University Press, 2005) p. 102.
217 - Making up the Mind, Chris Frith (Blackwell Publishing, 2007) p. 109.
218 - 'Entertainment-education effectively reduces prejudice', Sohad Murrar, Markus Brauer; Group Processes & Intergroup Relation, 2018, Vol 21, Issue 7.



مكتبة | سُر مَن قرأ

نحن نعايش حياتنا اليومية في شكل قصة. يخلق لنا الدماغ عالماً كي نعيش فيه ونملأه بالحلفاء والأعداء. ويحيل فوضى وكآبة الواقع إلى حكاية بسيطة مفعمة بالأمل، وفي المركز يضع نجمته - ذاتي الرائعة الثمينة - التي تحدد سلسلة من الأهداف التي تصبح حبكات حياتنا. القصة هي ما يفعله الدماغ. إنه «معالج قصة»، كما يكتب عالم النفس البروفيسور «جوناثان هايدت»، وليس معالجًا منطقيًا.

تنبثق القصة من عقول البشر بشكل طبيعي كما ينبعث النفس من شفاه الإنسان. وليس عليك أن تكون عبقريًا لإتقانها. فأنت تقوم بذلك فعلاً. أن تصبح أفضل في رواية القصص ليس سوى مسألة النظر إلى الداخل، في العقل نفسه، وأن تتساءل كيف يفعل ذلك.

telegram
@t_pdf

علم رواية القصص


ISBN 978-9933-38-252-0

